T.C

HARRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA DİN OLGUSU

Adnan YAŞAR

Danışman

Doç. Dr. Celil ABUZAR

ŞANLIURFA-2018

T. C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Enstitünüz **Felsefe ve Din Bilimleri** Anabilim Dalı 155227006 numaralı ADNAN YAŞAR'ın hazırladığı **"Türk Sinemasında Din Olgusu"** konulu **yüksek lisans** tezi ile ilgili tez savunması, 24/10/ 2018 tarihinde, saat 10:00'te yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABUL (başarılı) olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

24/10/ 2018

Sınav Jürisi	Unvan, Adı Soyadı	Kanaati	İmzası
Danışman	**Doç.Dr. Celil ABUZAR**	Kabul	
Üye	**Dr.Öğrt. Üyesi Erol ERKAN**	Kabul	E. Erkan
Üye	**Doç.Dr. Mahmut ÖZTÜRK**	Kabul	M. Öztürk

Bu tezin Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalında Yapıldığını ve Enstitümüz Kurallarına Göre Düzenlendiğini Onaylarım.

..16../..01../2019

Prof. Dr. Abdullah ÇELİK
Müdür

Not: a) Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan alıntıların, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

b) Tez, HÜBAK'tan Bilimsel Araştırma Projesi mali destek ☐Almıştır ☒Almamıştır.

HARRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ORJİNALLİK RAPORU VE BEYAN BELGESİ

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı-Soyadı **ADNAN YAŞAR**

Öğrenci Numarası **155227006**

Enstitü Anabilim Dalı **FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ**

Programı **TEZLİ YÜKSEK LİSANS**

Başlık (Türkçe) **TÜRK SİNEMASINDA DİN OLGUSU**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans Tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 96 sayfalık kısmına ilişkin, 27/09/2018 tarihinde şahsım/ danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, benzerlik oranı % 34'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar hariç/dâhil
4- 6 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen tezli/tezsiz lisansüstü programlarda seminer, dönem projesi, tez vb Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından kabul edilen lisansüstü orijinallik raporu alınması uygulama esasları ile belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve bütün bilgilerin, akademik kurallara uygun olarak toplanıp sunulduğunu, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı, blok şeklinde alıntılar yapmadığımı ve tüm alıntıların bilimsel atıf kuralları çerçevesinde kaynağını gösterdiğimi, Yükseköğretim kurulu bilimsel araştırma ve yayın etiği yönergesi ile Harran Üniversitesi bilimsel araştırma ve yayın etiği yönergesinin 8. maddesinde yer alan etik ihlallerden her hangi birisinin yer almadığını, etik ihlal tespiti halinde, Enstitü yönetim kurulunca, diplomamın iptal edilmesini kabul ediyorum.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

27/09/2018
Adnan YAŞAR
İmzası

Yukarıda yer alan raporun ve beyanın doğruluğunu onaylarım. 27/09/2018

Doç.Dr. Celil ABUZAR
Danışmanın Unvanı-Adı-Soyadı
(İmzası)

ÖN SÖZ

Toplumsal bir olgu olarak din, sosyal ve kültürel yaşantı ile etkileşim içerisindedir. Bu etkileşim, sosyal ve kültürel hayatın hemen hemen bütün alanlarında görülebilmektedir. Ülkemizde Sosyal ve kültürel yaşantının bir parçası olan Türk sinemasında da din olgusu, farklı film örnekleriyle ortaya çıkmaktadır.

Giriş ve üç bölümden oluşan bu araştırma, Türk sinemasında din olgusunun ele alınış biçimini, tespit edilmiş 10 film eseri başta olmak üzere, sinema ve din ilişkisi, din, dindarlık ve din adamı olguları çerçevesinde konuya değinen sosyolog ve araştırmacıların fikir ve değerlendirmeleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Türk sinemasında din olgusu, din, din adamı, dinî semboller, dinî mekânlar, dinî yaşayış ve uygulamalar çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Giriş bölümde araştırmanın konusu ve problemi, amacı, önemi, yöntemi, kapsamı ile araştırmanın hipotezinden oluşmaktadır. Birinci bölüm, toplumsal bir olgu olarak Türk sineması, kültürel bir olgu olarak Türk sineması ve Türk sineması ve din ilişkisi incelenmektedir. İkinci bölüm, Türk sinema akımlarında din olgusu başlığı altında, bu akımlarda dini işlediği tespit edilen filmler üzerinden meydana gelmektedir. Üçüncü bölüm ise Türk sinemasında din olgusunun modern şehir ve geleneksel köy atmosferinde yansımalarını ve Türk sinemasının bireyin üzerindeki etkileri konularını içermektedir.

Araştırmanın başlangıcından sonuna kadar öneri ve katkılarıyla yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Celil ABUZAR'a şükranlarımı sunarım. Ayrıca aktardığı fikirleriyle çalışmanın son hâlini almasında büyük emeği geçen Dr. Öğr. Üyesi Erol Erkan'a ve Doç. Dr. Mahmut Öztürk'e içten teşekkür ederim.

Eylül - 2018 **Adnan YAŞAR**

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
Yay.	: Yayınlayan
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan

TABLOLAR LİSTESİ

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA DİN OLGUSU

YAŞAR, Adnan

Yüksek Lisans Tezi

Din Sosyolojisi Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Celil ABUZAR

Eylül, 2018, 91 sayfa

Bu araştırma, Türk sinemasının örnekleri üzerinden dinin uğradığı değişim ve dönüşümü ortaya koymak ve Türk sinemasında dinin birey, toplum ve kültür üzerine olası etkilerini incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Bu bağlamda Türk sinema filmlerinde din olgusunun sosyokültürel etkileri sosyolojik açıdan ele alınmaya çalışılmıştır.

Söz konusu araştırma, giriş kısmı hariç üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın giriş kısmında temel kavramlar üzerinde durulmuştur. Birinci bölümde, toplumsal-kültürel bir olgu olarak Türk sineması ve sinema din ilişkisi ele alınmıştır. İkinci bölümde Türk sineması üzerinde etkili olan akımların konuya uygun olarak seçilen film örnekleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Türk sinemasında kullanılan dinin modern ve geleneksel hayatta yansıyan imajı ve bireyin toplumsallaşması üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Araştırma sonucunda yaşadığımız çağda sinemanın birey, aile, toplum ve din üzerinde küçümsenemez bir etkisinin olduğu, toplumun yapısı ve bireyler arası ilişkiler üzerinde de düzenleyici ve şekillendirici bir etkisinin olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplum, Kültür, Din, Sinema, Sosyalizasyon

ABSTRACT

THE RELIGION PHENOMENON IN TURKISH CINEMA

YAŞAR, Adnan

MA Dissertation

Department of Religion Sociology

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Celil ABUZAR

September, 2018, 91 pages

This research has been carried out to reveal the change and transformation of religion through certain examples from Turkish cinema, and to examine probable effects of the religion in Turkish cinema on individual, society and culture. In this context, from a sociological perspective, it is aimed to discuss the socio-cultural background of the religion phenomenon in Turkish movies.

This study consists of three chapters and an introduction part. In the introduction, basic concepts are clarified. In the first chapter, Turkish cinema as a social-cultural phenomenon and the relationship between cinema and religion are discussed. In the second chapter, certain movies, which have been selected in accordance with their plot's effect on some movements in Turkish cinema, are examined. In the third chapter, the effects of religion, as reflected in Turkish cinema, on modern and traditional life, and on socialization of individuals are discussed. In conclusion, it has been determined that cinema has a major influence on individual, family, society and religion, and that it has a regulatory and forming effect on the structure of the society and relations between individuals.

Key words: Society, Culture, Religion, Cinema, Socialization

GİRİŞ

KONU VE PROBLEM

Bu araştırmanın konusunu, sosyal ve kültürel hayatın tezahürleri bağlamında Türk toplumu içerisindeki dönemsel farklılığı içinde barındıran kültürel bir görüngü olarak Türk sinema film örnekleri üzerinden din olgusu, din adamı, dini semboller, dini mekânlar, dini yaşayış ve uygulamalar gibi unsurların incelenmesini oluşturmaktadır.

Türk toplumunun sosyokültürel hayatında son yarım asırdır hızlanan sosyal, kültürel ve dini değişimin toplumsal dönüşümlere sebep olduğu bilinmektedir. Bu dönüşümün belirginleştiği zamanlarda sinemanın etkinliğinin toplumsal dönüşümü hızlandıran etkenleri geride bırakarak ön plana çıktığı görülmektedir. Toplumu entelektüel bir seviyeye ulaştırma aracı olarak kabul edilen sinemanın, toplumsal hayatın değişiminde önemli bir yetkinliğe sahip olduğu kabul edilmektedir.

Günümüzde Türk sineması sosyokültürel yaşam üzerinden toplumla etkileşimini sürdürmektedir. Dolayısıyla sinema, yeni sosyal tutum ve davranışların oluşumuna zemin hazırlayabileceği gibi var olan sosyal tutum ve davranışların değişmesi gibi geniş bir yelpazede etkinlik alanı da oluşturabilmektedir. Bununla birlikte sinema, din alanı dâhil birçok alanda da dikkat çekici film örnekleriyle toplumun dikkatini kendine çekebilmekte ve gündem oluşturabilmektedir. Bu yüzden Türk sinema film örneklerinde dinin biçim, üslup ve yaklaşım tarzıyla ele alınma biçimi dikkat çekici bir konum arz etmektedir.

Bu bağlamda gelinen süreçte yaşadığımız toplumsal değişmelerde Türk sinemasında kullanılan dini değer ve sembollerin toplumumuzda nasıl yer aldığı sorusu bu çalışmanın temel problematiğini oluşturur.

AMAÇ

Bu araştırmanın amacı, içeriğinde dini öğeler olduğu tespit edilmiş 10 Türk sineması filmi örneğinden hareketle, dini konu, simge, sembol ve karakter üzerinden din sosyolojisi açısından incelemektir. Bunun yanında Türk sinemasında din olgusunun ele alınış biçimini, tespit edilmiş 10 film eseri başta olmak üzere, toplumsal dini görüngülerini sosyolojik yöntemlerle ortaya koymaktır. Araştırmamız genel itibariyle konu kapsamında tespit edilerek incelenen filmlerdeki dinî bulgulardan hareketle geliştirilen analizlerden oluşmaktadır. Dinî öğe barındırdığı tespit edilen Türk filmleri, içerisindeki din olgusu, din adamı, dini semboller, dini mekânlar, dini yaşayış ve uygulamalar sosyolojik bir yaklaşımla incelenecektir. Böylelikle din sosyolojisi alanıyla ilgili yapılması düşünülen araştırmalara katkı sağlama amaçlanmaktadır.

ÖNEM

Toplumsal ve kültürel bir olgu olarak sinemanın, sosyal ve kültürel hayatın değişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Bu etki, toplumun farklı katmanlarında çeşitli sonuçlarla ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde akademik olarak Türk sinemasının sosyal ve kültürel işlevlerine yönelik birçok araştırma yapılmıştır. Dolayısıyla Türk sinema olgusunun farklı alanlardaki etkileşimi bilimsel olarak ortaya konulmuştur. Lakin din olgusunun Türk sineması ile olan ilişkisinin yeterli bir şekilde bilimsel açıdan değerlendirilmediği görülmektedir. Çünkü din, toplumu anlama noktasında dikkate alınması gereken bir unsuru teşkil etmektedir. Bu sebeple Türk sinemasında din olgusunun, akademik anlamda sosyolojik bakış açısıyla incelenmeye değer bir konu olma özelliğini taşıdığı düşünülmektedir.

Sinema, sosyal ve kültürel zihniyetin oluşmasında, şekillenmesinde etki edebilmektedir. Şöyle ki, sinema aracılığıyla toplum nezdinde itibar gören bir kesim kitlenin imajının toplum fertleri tarafından sosyal ve kültürel hayatın her alanında takip edilebilirliğini artırmaktadır. Dolayısıyla sinema, eserlerindeki kurgu dünyasını

toplumdaki izleyiciler üzerinden toplumsal hayatla bir noktada kesiştirir. Bu sebeple sinema filmlerinde yer alan konular, karakterlerin film içi ve film dışı yaşantısı, film içindeki semboller ve verilmek istenen mesajı seyirci konumunda bulunan toplum bireylerinin imaj seviyesinde algılamasına neden olmaktadır. Din ve dinin unsurları da film karakterlerine, konusuna, sembollerine ve filmde verilmek istenen mesaja bürünebilmektedir. Dolayısıyla din sinemayla var edilen bu kurgu dünyasında yer edinebilmektedir. Bununla birlikte sinema ve toplum ilişkisini tanımlamaya çalışan kuramlar toplumun sinemayı etkilediği, sinemanın toplumu etkilediği veya karşılıklı bir etkileşim olgusunun kabulüne dayanmaktadır. Bu kuramları dikkate aldığımızda, din olgusunun sosyal ve kültürel gerçekliğinin sinema vasıtasıyla topluma aktarılması önem arz etmektedir. Bu sebeple Türk sinemasında din olgusu bilimsel bir bakış açısıyla incelenmeyi gerektirmektedir.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Araştırmada, Türk sinemasında dinin ele alınış biçimi, tespit edilmiş 10 film eserinin temsil ettiği varsayılan örneklemle sınırlıdır. Araştırma, seçilmiş Türk filmlerindeki dinî konu, simge, sembol ve karakter ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu araştırma, sinema, sinema-din üzerinde bilimsel olarak yapılmış araştırmaları ve din sosyolojisi disiplinlerinden faydalanarak bir sonuca ulaşmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmada "analoji" bilimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. "Analoji, Türk Dil Kurumu sözlüğünde, genel görünüşünde birbirine benzemeyen ve aynı kavram altına konamayan şeyler arasında az ya da çok uzaktan benzerlik; birçok belirtilerde uygunluk" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK). Bununla birlikte analoji kavramı, aynı olay ya da olgunun benzer birçok yönünün zaman ve mekân faktörleri göz önüne alınarak karşılaştırılması olarak da ifade edilmektedir. Bununla birlikte analoji yöntemini şu şekilde tanımlayan araştırmacılar da bulunmaktadır:

> Analojileri var olan ve hedeflenen bilgi arasında kurulan kavramsal köprüler olarak tanımlamıştır (Glynn, 2007). Mayo ise analojiyi "eski ve yeni arasında kurulan açıklayıcı bir araç" olarak tanımlamaktadır (Mayo, 2008). Castillo'ya göre ise analoji, yeni bilgileri özümsemek ve var olan temel bilgilere uygun hale getirmek için yaratıcı

> ve güçlü araçlardır. Bilinmeyen bir problemin çözümünde bilinen bir problem çözümünün benzer özelliklerini kullanmak, yeni karşılaşılan durumların çözümlenmesi için yaygın bir süreçtir. Analoji, insanların sonuçlara ve çözümlere ulaşmak için bilinmeyen durumlara nasıl yaklaştıklarının bir açıklaması olarak düşünülebilir (Castillo, 1998).

Bununla birlikte bu araştırmada "dokümantasyon metodu" da kullanılmıştır. Geçmişte ya da şu anda var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan bu araştırma yaklaşımı, araştırmaya konu olan nesneleri kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışır. Resim, ses, görüntü gibi belgeler bu tarz bir araştırmanın bilgi kaynağını oluştururlar. Bu model araştırmada araştırmacı, nesnenin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi önceden kayıt altına alınmış belgelerden (resim, ses, görüntü) elde edeceği verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumundadır (Niyazi, 1999: 77).

Araştırmada din sosyolojisi ve akademik sinema çalışmalarından öncelikli olarak faydalanılacaktır. Ayrıca çalışmada din sosyolojisi araştırma sınırları içinde olan dokümantasyon, tanımlama, sınıflandırma ve açıklama yöntemleri de kullanılacaktır. Çünkü farazi bile olsa, iki olgu arasında bir ilişkinin kurulması düşünülmeden önce, olguların birçok yanlarının ayrıntılı olarak tanımlanması gerekmektedir. Toplumsal yasaların formüle edilmesi, çok geniş miktarda materyalin incelenmesine ve bunlar arasında değerlendirmeler yapılmasına dayanmak durumundadır. Bunun yanında tanımlayıcı araştırmalar çok büyük önem taşımaktadır çünkü sırasıyla, sınıflandırma ve açıklama düzeylerine geçebilmek bu tür araştırmalarla mümkündür (Duverger, 1999: 316).

Tanımlama seviyesinden açıklama seviyesine sınıflandırma aşamasından geçilerek varılmaktadır. Yani kategoriler arasındaki ilişkiler tanımlanmadan önce kategorilerin kendilerinin belirlenmesi gerekmektedir. Son olarak da bilimsel açıklama düzeyine erişebilmek için yeterli derecede olgu kitlesinin tasvir edilmiş ve bu alandaki temel sınıflandırmaların gerektiği ölçüde duyarlılaştırılması gerekmektedir (Duverger, 1999: 317).

ARAŞTIRMA EVRENİ VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evreni, yaptığım araştırma sonucunda içeriğinde dinî ögeler olduğunu düşündüğüm Türk sineması filmlerden oluşmaktadır. Araştırmanın

örneklemi ise içeriğinde din olgusunu barındırdığını düşündüğüm 10 Türk sineması filminden oluşmaktadır. (Tablo 1).

Araştırma süresince, din sosyolojisinin sınırları içerisinde din ve sinema ilişkisi olgusu irdelenecektir ve bu eksenden dışarıya çıkılmamaya çalışılacaktır. Ayrıca din-sinema ilişkisini analiz etmeye yardımcı olacağı düşünülen diğer alanlardan da istifade edilecektir.

Çalışmamız bağlamında incelenmek üzere tespit ettiğimiz filmler şunlardır:
Tablo 1.

Sıra	**Film İsmi**	**Vizyon Tarihi**	**Yönetmen**
1.	Yılanların Öcü	1962	Metin Erksan
2.	Bir Türk'e Gönül Verdim	1969	Halit Refiğ
3.	Umut	1970	Yılmaz Güney
4.	Hz. Ömer'in Adaleti	1973	Osman Fahir Seden
5.	Memleketim	1974	Yücel Çakmaklı
6.	The İmam	2005	İsmail Güneş
7.	Üç Kâğıtçı	1981	Natuk Baytan
8.	Vurun Kahpeye	1949	Muhsin Ertuğrul
9.	Gelin	1973	Ömer Lütfi Akad
10.	Eşrefpaşalılar	2010	Hüdaverdi Yavuz

VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ

Bütün ilimlerin ortak kullandıkları genel metotların yanında her bilim disiplininin kendine özgü metot ve bilgi toplama teknikleri de bulunmaktadır. Araştırmada bilgi toplama tekniği olarak sosyal bilimlerde kullanılan "içerik analizi tekniği" kullanılacaktır (Bilgin, 2006: 10). Bu yöntemle filmlerde tespit edilen din olgusu incelenecektir.

Araştırma verileri, temel film çözümleme tekniği ile elde edilecektir. Film çözümleme tekniği, bir filmin bilimsel ölçütlere göre objektif bir şekilde farklı özellikleri dikkate alarak incelenmesidir. Bu özellikler şunlardır: 1. Tema: Filmin ana konusunu saptamak 2. Anlatı: Söz konusu temanın belirli bir düzen ve yapı içerisinde

düzenlenmek 3. Karakterler: Filmdeki karakterlerin ele alınma tarzı. 4. Görüş Noktası: Filmde bir nesnenin görüldüğü konumu simgelemesi 5. Mizansen ve Gerçekçilik: Mizansen, giysiler, dekor ve diğer şekilleri içerir. Gerçeklik ise, gündelik hayata ait olan görüntülerin orada olduğuna inandıran bir çeşit mizansendir (Corrigan, 2008: 55-73).

Bu çalışma bir din sosyolojisi araştırması olması sebebiyle film çözümleme tekniği, sosyolojik bağlamda kullanılacaktır. Çünkü sosyolojik film çözümleme yaklaşımıyla filmler, toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele alınmaktadır. Ayrıca sosyolojik film çözümleme tekniği, sosyal değerlerin filmlerde nasıl somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri pekiştirme ya da değiştirme gücü ile filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarıyla etkileşimi gibi konuları içermektedir (Özden, 2004: 153).

Bu çerçevede tespit edilen filmlerin sosyolojik arka planını analiz edebilmek üzere yazılı metinlerin ve belgelerin incelenip taranması ve bütünleştirilmesi de sağlanmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI-TOPLUM İLİŞKİLERİ

1.1 TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK TÜRK SİNEMASI

Kitle iletişim araçları vasıtasıyla aktarılan bilgilerin bilimsel analizi çabalarında radyo, televizyon ve sinema gibi araçların sosyo-kültürel fonksiyonlarının önemli bir yere sahip olduğu kabul edilmektedir. İletişim kurumlarının gelişmesiyle birlikte kültür ve toplumsal yapılanmanın farklı formatlarda etkileşime geçtiği ve bu iki öge arasındaki ilişkilerin varlığı, yaygın olarak kabul edilen bir görüştür. Bu ilişkinin varlığı, bireylerin bilgi-kültür birikimi, davranış tarzları, zamana karşı tutum ve sosyal faaliyetlerin tanzim edilmesiyle açığa çıkmaktadır (Alemdar, 1983: 76).

Aynı zamanda sosyal hayatın kendine has farklılıkları içerisinde kitle iletişim araçları, sosyo-kültürel yapıda kurumlar ve ilişkiler seviyesinde toplumsal hareketliliğin biçim ve hız yönündeki değişme ve direnişleri de iletme özelliklerine sahiptir. Bu özellikleri itibariyle kitle iletişim araçları, aktörler üstünde gözlemlenebilecek bir etkinliğe sebep olmakla toplumsal ve kültürel yaşama ait verilerin elde edilebileceği birer araç niteliğini kazanmaktadır. Böylelikle söz konusu kitle iletişim araçları sayesinde ‘neyi’, ‘nasıl’ aktardıkları, bireylere nasıl bir içerik sundukları analiz edilerek sosyal hareketliliğin yansımaları izlenebilmektedir (Zıllıoğlu, 1986: 44).

Diğer kitle iletişim araçları gibi sinemanın kolayca ulaşılabilirliği, bireylere aktardığı mesajların muhtevası ve etkinliği kendisini dikkate alınması gereken bir görüngüye dönüştürmektedir. Zira kültürel bir ürün olarak sinema filmi, değişik sosyal faktörlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir 'görsel metin' şeklinde karşımıza çıkmakla sosyolojik tetkiklere konu olabilme niteliği kazanmaktadır. Bu manada bir sinema filmi, toplumsal sembollere, sanatsal üretimlere, yönetmenin güdümlemelerine ve sosyal hareketliliklere açık, tamamen kültürel bir nesnedir. Demek oluyor ki sosyal hayatın farklı değişkenler sonucu ortaya çıkarttığı üretimin mikro bir parçasıdır (Büker, 1985: 49).

Kültürel üretimin bir parçası olarak sinema, bu üretim sürecinde toplumun dili, dini, geleneği, sanatı ve ekonomisi gibi unsurlara dayanmak durumundadır. Buna göre bir film, toplumsal hayatın söylemlerini kodlayarak onları 'sinemasal anlatı'lar formunda aktaran bir metne dönüşmektedir. Aynı zamanda sinema da sosyal gerçekliğin inşa edildiği kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla filmler, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesine uygun ortam yaratan bireysel tutumların oluşmasını sağladığı ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal yapıları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir modülü haline gelmektedir (Kellner, 1997: 38).

Sosyal ve kültürel hayatı belli bir disiplin üzerinden düzenleyen kültürel unsurların sinema filmleri ile imgelere dönüşmesiyle sinema ve toplum etkileşimi beraberinde bazı durumları da gündeme taşımaktadır. Araştırmamız açısından sinema ve toplum etkileşiminde dikkatimizi çeken konuların en başında ise sosyal ve kültürel hayat olgularının sinema filmleriyle seyirci kitlesi önünde görselleşmesi sürecinde meydana gelen reellik sorunu gelir. İlk önce sosyal reelliğe sonra da sinematik reelliğe dönüşen bu sorun, bu dönüşüm sürecinde sosyal ve kültürel hayatın incelenmesinde farklı bir yöntemi gerektirmektedir. Çünkü sosyal ve kültürel reelliğin sinema filmlerinde temsil edilme aşaması sinemanın sosyolojik tahlillere olanak tanımasını sağlamıştır. Sosyolojik bir obje olarak sinema filmleri sinemayla sosyal ve kültürel hayatın ilişkisini 'gizil gerçek potansiyel güç' şekliyle ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Yani kurgusal bir yapıya sahip olan sinema filmlerinin kurgunun alt yapısındaki kültürel kodları itibariyle sosyal ve kültürel olmak üzere iki boyutu vardır.

Kültürel bir ürün olarak sinema filmleri toplumların sosyal, ekonomik, kültürel ve dinî yaşantıları üzerinde ciddi bir kültürel değişimin meydana gelmesine sebep olmaktadır. Sinema bunu toplumun sosyal ve kültürel hayatını görsel bir metin şeklinde izleyicilere sunması şeklinde yerine getirmektedir. Böylelikle sinemanın seyirci kitlesini kültür sistemi üzerinden değişime tabi tutup sosyo-kültürel hayatın değişimine zemin oluşturduğu söylenebilir.

Bu amaçla sinema ve toplum arasındaki ilişkileri inceleyen ve genelde ABD'de gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar üç temel eğilim göstermektedir (Kalkan, 1990: 15). Faruk Kalkan bu üç eğilimi şöyle açıklar:

> 1950'li yıllara kadar sinema özelinde kitle iletişim araştırmalarında genel geçer yöntem olarak benimsenen birinci eğilim, sinemanın izleyicileri etkileyerek onlar üzerinde 'mutlak bir güce' sahip olmasıdır. Bu yöntemle araştırmalarını gerçekleştiren kuramcılar sinemayı, toplumsal hayatı ve bireyin ahlaki değerlerini tehdit eden bir şeytan ve günlük sorunlarla ezilen bireye kaçış sağlayıcı eğlence sunan, zararsız bir araç olarak savunuyorlardı. Bu eğilime göre sinema, insan hayatını önemli derecede etkileyen, onun tutum, davranış ve kanaatlerini değiştiren sihirli bir araçtır. İkinci eğilim, kitle iletişim araçlarının iddia edildiği ölçüde etkin olmadığını, aile kurumu, eğitim ve sosyal çevrenin de düşünce, davranış ve tutum değişikliğinde önemli olduğunu araştırmalarla desteklemeye çalışmıştır. Bu yeni kuram, sinema, birey ve toplumsal hayat ilişkisini araştırırken, okul, aile ve çevre gibi diğer değişkenlerin de etkisini hesaba katarak sinemanın, mevcut fikir, tutum ve davranışları değiştirmediğini fakat "pekiştirdiğini" öne sürmüştür. Üçüncü eğilim çalışmaları ise sinemanın bireyler üzerindeki etkinliğinden sıyrılarak sinema filmlerinin üretildikleri toplumların sosyal ve kültürel tarihleri içerisindeki yerleri ve sinemada vurgulanan sosyal konu ve örneklerin gerçek hayatla olan ilişkileri konu edilmeye başlanmıştır (Kalkan, 1990: 16-17).

Araştırmamızda, teorik çerçevesinde üçüncü görüş bakış açısı tercih edilecektir. Çünkü sinema ve din etkileşimi bağlamında sinema filmlerinin toplumun dini yaşantısı üzerinde mutlak bir etkinliği bulunmadığı gibi bu etkisini yok saymak da mümkün görünmemektedir. Çünkü sosyal-kültürel olayların arka planda gerçekleşen durumlarını, sebeplerini ve sonuçlarını tek bir etken üzerinden tanımlamaya çalışmak aynı zamanda bilimsel çalışmaların nesnelliğini de tartışılır hale getirmektedir. Bu nedenle sosyo-kültürel bir olgu olarak din, Türk sineması filmlerinde farklı boyutlarıyla ele alınmakta ve filmlerdeki çeşitli sosyo-kültürel olguların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal ve kültürel alanındaki modernleşme sürecinde sinemanın basit bir halk eğlencesi olarak görüldüğü anlayışı genel geçerlilik

kazanmasına rağmen sinemanın terbiye edici işleviyle yazınsaldan sonra en önemli kültür aracı olarak işlev gördüğü de yapılan araştırmalarla ortaya çıkmaktadır (Öztürk, 2005).

1950'li yıllara kadar Türkiye'de sinema, yeterli olmayan altyapı, tek şahıs egemenliği (Muhsin Ertuğrul) ve benzer sebeplerle kültürel olgu olarak besbelli bir etkinlik gösterememiştir. Teknik ve sanat anlamında yetersizliklerin nispetle bu yıllarda çekilen film konularının içerikleri de dikkate alındığında hissedilmeyen toplumsal etkinliğin nedenleri daha belirgin hale gelmektedir. Çünkü dönem filmlerinde kadın, evlilik, aile gibi değerler, geleneksel Türk toplum yapısında karşılığı olmayan batılı formlarla ele alınmaktadır. Dolayısıyla batılı bir formda ortaya çıkan Türk sinemasının milli bir karakter oluşturamaması da, toplum ve sinema etkileşimi açısından bu etkisizliğin sebepleri arasında değerlendirilebilmektedir (Yenen, 2011: 17-18).

1950'li yıllardan sonra Türk sinemasının kurumsallaşmaya doğru evirilmesiyle Türk toplumunun sosyal ve kültürel olgularını dikkate aldığı görülmektedir. Bu bağlamda geleneksel köy ortamından modern şehir atmosferine doğru göçün ve ekonomik eşitsizliğin yan konularını oluşturacak birçok konu Türk sineması filmlerinin senaryolarını oluşturmaya başladığı görülmektedir. Türk sinemasının Türk toplumunun sosyal ve kültürel hayatına doğru evirilen bu ilgisi zamanla Türk sinema akımlarının ortaya çıkmasının zeminini oluşturmuştur (Yenen, 2011).

Türk sinemasının başlangıç tarihinden günümüze kadar geçen süreci incelendiğinde sinema filmlerine yansıyan dönemin siyaseti, kültürü, dini yaşantısı gibi birçok konuda Türk toplumunun sosyo-kültürel alanındaki hareketlilikle direkt olarak benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Dolaysıyla Türk sineması filmlerinin sosyolojik yapısı ile Türk toplum yapısının olgusal benzerliği sinema filmlerinin Türk toplumunun sosyo-kültürel etkileşiminin bir göstergesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Toplumsal Tezahürleri Bağlamında 'Türk Sinemasında Din, Dindarlık ve Din Adamı Olgusu' adlı eserinde, Yenen konuyu şöyle ifade eder:

> Bir ülke sinemasının kimliğini ve sınırlarını belirleyen ulusal temeller üzerine inşa edilen birikim, yani o ülkenin kültürüdür. Aynı zamanda bir ulus sinemasını

meydana getirenler, içinde yaşadıkları toplumun, çevrenin, sosyal sınıfın bir ferdi olarak toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının denetimi altındadırlar (18-19).

1.2 KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK TÜRK SİNEMASI

Bir sanat dalı olarak sinema insanlığın tarihsel geçmişini konu alabilmektedir. Tarihin sinemanın konusu olması, toplumların sosyo-kültürel yaşamını da sinemanın çalışma alanına dâhil etmiştir. Bu anlamda sinema ve kültürün bir arada incelenmesi toplumsal tarih anlamında yapılan araştırmalar için önemli referanslar ortaya koymaktadır. Sinema, kültürel değerlerin bir kısmının hafızada canlanmasını sağlayarak gün yüzüne çıkarmaktadır. Bununla birlikte yeni birtakım değerlerin de ortaya çıkmasını kolay bir hale getirmektedir (Demir, 2015: 14).

Sinema bu haliyle kültürün oluşturulmasında ve değerlerin tekrar canlanmasında rol sahibidir. Kitle İletişim araçlarının yaygınlaşmasının kültürün üretilip yayılması açısından yeni ortamların doğuşunun da önünü açtığı tartışılmaktadır. Sinema, içinde geliştiği toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi olarak nitelendirilebilir. Görsellik üzerine kurulmuş olan günümüz dünyasında insanın hemen her tür algısının etkilendiği gibi kültür algısı da görsellikten etkilenmektedir. Bu bağlamda toplumu en fazla etkileme potansiyeline sahip kitle iletişim araçlarından olan sinema, kültür ile etkileşiminde günümüz dünyasında yeni anlamların çıkarılabileceği bir söylem inşa etmektedir. Kültürün değerleriyle biçimlendirilen sinemanın görsel dili, kültürel kodların anlayışına bağlı kalan anlatıların gelişmesine neden olduğu görülmektedir (Bilis, 2013).

Popüler bir unsur olarak sinema ile kültür, farklı biçimlerde etkileşim halindendirler. Kültürel yapılanmalar filmlerde; kültürel obje ve kişileri ekranda yeniden üretmek, yerleşik kültüre ait olayları, durumları, alışkanlıkları, tutumları hatırlatan hikâyeler anlatmak, fikir, inanç ve ideolojik yapıları tartışmak ve gündelik hayatı etkileyen arzu, korku ve istekleri yansıtmak şeklinde belirginleşmektedir (Bryant, 1982: 106).

Toplumsal etkileşimin zeminini oluşturan kültür; siyaset, ekonomi, sanat, edebiyat, sağlık, eğitim gibi hayatın diğer alanlarıyla ilgili anlam kodlarını üretip

değerlendirerek yeniden topluma sunmaktadır. Üretilen bu anlam kodları, gündelik hayatta bir kelime, bir ses, bir görüntü, bir davranış olarak çoğu zaman nedeni açıklamakta güçlük çekilen bir alışkanlıkla karşımıza çıkmaktadırlar. Bir toplumu oluşturan insanların giyim kuşam tercihlerinden dini ritüellerine kadar bütün etkinliklerin içsel manasını bünyesinde barındıran kültür, teknik imkânların gelişmesi temelinde sözlü kültür, (gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı) yazılı kültür (roman) ve görsel kültür (Karagöz, orta oyunu, meddahlık) kategorilerine ayrıştığında, Türk kültürünün tarihsel birikimini, anlatmaya dayalı sözel kültürün daha belirleyici bir konum arz ettiğini göstermektedir (Yenen, 2011: 19-20).

Geleneksel, sözlü kırsal kültürel kimliğiyle Türk sineması, tasarlanmış zihinsel bir temeli olup olmadığı tartışmalarına rağmen kendisinden önce var olan halk eğlenceliklerinden gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini modern sinema söylemine yerleştirerek devam ettirmeye çalışmıştır (Ayça, 1996: 137).

Bununla birlikte Doğu toplumlarına has sözlü kültür geleneğine dâhil halk öyküleri ile yazılı öykülerin temsilcileri olarak Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı Ferhat ile Şirin, gibi yerli kültürel değerler, Türk sinemasında 'melodram' türü örneklerinin kaynakları olmuşlardır. Rastlantıların temel belirleyici unsur olduğu melodram filmlerinde aşk ekseninde kurgulanan anlatılar, yüzyıllardır bu coğrafyada yaşanılan kadın-erkek ilişkilerinin özgüllüğünü ortaya çıkarmaktadır. Şöyle ki; bu anlatılarda kadın ve erkek bir dizi tesadüf sonucu tanışırlar, birbirlerine âşık olurlar, rastlantıya dayalı yanlış anlamalar sonucu ayrılırlar ve tekrar birleşirler. Burada söz konusu olan aşk, cinsel ve bedensel arzulardan soyutlanarak idealleştirilmiş, kimi yerlerde tasavvufi boyutlara taşınan ilahi bir kimliğe bürünmektedir (Akbulut, 2008: 94).

Ayrıca sinema toplum ilişkileri açısından 'çağdaşlaşma' konusunu, Türk sinemasının kültürel niteliğini oluşturan temel meselelerden biri olarak kabul etmek gerekmektedir. Çünkü toplumun son iki asırda meşgul olduğu asıl sorunların ilk sıralarında kabul edilen çağdaşlaşma temayülü, Türk sinemasının anlatı yapısının oluşmasında da belirleyici unsur olarak dikkat çekmekte olduğu görülür. Özellikle

1950'lı yıllardan başlayarak dönemin popüler aşk romanlarından (Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand) beyaz perdeye aktarılan uyarlamaların, film senaryolarının önemli bir kaynağı haline geldiği görülmektedir. Kadın-erkek, karı-koca, koca-metres, ilgi-ilgisizlik, modern-gelenek, aşk-evlilik, ayrılma-kavuşma, İstanbul-Anadolu gibi öğeler arasındaki ilişkiler ağının meydana getirdiği toplumsal cinsiyet rollerinin inşası temelli anlatımlar, hızlı bir değişim geçirmekte olan Türk toplum yapısının dönüşmesi sebebiyle ortaya çıkan telaşa tercüman olmakta olduğu görülür (Günay, 2007: 26).

Sinema, beslendiği toplumun arz ve talebini de dikkate alması sebebiyle toplumun yaşam kültürünü film türlerinde ortaya koymaktadır. Aksiyon, macera, animasyon, komedi, suç, drama, aile, fantezi, korku, gizem, aşk, bilim kurgu, doğaüstü ve western gibi film türlerinde ihanet, aşk, kavuşma, ölüm, dini yaşantı vb. temalar üzerinde tekrar eden bu film türlerinin asıl işlevlerinin gerçek dünya üzerinden kurmaca ögelerini kullanarak gerçekliğin meşrulaştırılmasına katkıda bulunmak olduğu ifade edilebilir.

Türk sinemasının kaynaklarından biri de dinin kültürel boyutu kabul edilebilir. Çünkü kültürün zihniyeti üretme sürekliliği, "kültürel genetik aktarım kodları" aracılığıyla farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Tunalı, 2006: 99). Bu kodlar, toplumun sosyal ve kültürel yapısında bazı basmakalıp düşüncelerin şeklî dışavurumlarına işaret etmektedir. Dolayısıyla kültür sistemi içerisinde belirgin bir takım özelliklere sahip bulunan din, farklı kültür unsurlarını kendi içinde barındırır**.** Bu unsurlar sosyo-kültürel hayat döngüsünün kurucu unsuru olan dinin teorik ve pratik yönleri vasıtasıyla sinema örneklerinde de görülebilmektedir.

1.3 SİNEMA VE DİN İLİŞKİSİ

Din, sinema açısından batı toplumlarında zengin bir kültürel kaynak teşkil etmesine karşın Türkiye'de Türk sineması açısından dinin, bilimsel çalışmalarda sınırlı sayıda incelendiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte din olgusu, batı toplumlarında sinema ve dinin ilişkisi çalışmaları içerisinde alt disiplin olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Batı toplumlarında ve özellikle ABD'de sinema-din ilişkisi alanındaki araştırmaların üç temel yaklaşımla ele alındığını ifade edebiliriz. Birinci yaklaşım, 'Film içinde din' olarak adlandırılan bu yaklaşım, filmdeki dini unsurları analiz etmeyi amaçlamaktadır. İkinci yaklaşım ise, 'din olarak film' temelde bu yaklaşım filmin estetiği ile dini teamül arasındaki paralelliği önemsemektedir. Üçüncü yaklaşım ise 'sinemasal deneyim ve ritüel' bu yaklaşımı izleyici ve dini ayinler arasındaki etkileşimi incelemektedir (Lüleci, 2007).

Sinema ve din ilişkisi, modern sosyo-kültürel çalışmalarda dini kimlik, tutum ve davranışların oluşması bağlamında incelenmektedir. Modern kültürün önemli kitle iletişim araçlarından biri olarak sinema filmleri ise dini kimlik ve tutumun oluşmasında sosyolojik bir öneme sahiptir.

Zira kültürel bir metin olarak sinema eseri, dini değerlerin temsil edilmesi ve kültürel kodlarla topluma aktarılmasında rol oynamaktadır. Ayrıca sinema eserleri, bireysel dönüş ve manevi tüketimle meydana gelen yeni bir dini bilinçlenmenin kaynakları arasında da değerlendirilir (Yenen, 2011: 22).

Bryant'a göre ise bir sinema filmi, dinin oluşturulmuş yeni bir popüler formudur ve teknolojik medeniyetleşmenin kaçınılmaz olarak neden olduğu manevi çatışmalardan kaynaklanmaktadır. Çünkü gündelik hayatın düzenlenmesinde önemli bir yere sahip olan kutsal'ın sinema perdesindeki yansımasını temsil etmektedir. Popüler dinin de içinde bulunduğu tüm popüler kültür formlarının işlevi, kültürü doğrulamak ve yanlışlıkları eleştiriye tabi tutarak bireyi bulunduğu zihinsel boyuttan daha ileri bir boyuta taşımaktır (Bryant, 1982: 111).

Sinemada dini figürlerin ve temaların kullanılmasının iki farklı özelliğinden söz edilebilir. Birincisi, dinin insanlar üzerindeki etkisinin farkında olan kimseler tarafından dinî öğe ağırlıklı filmlerle inanç konusunda hassas çevrelerin ilgisini sinemaya yöneltme çabalarıdır. İkincisi ise sinemanın insanlara ulaşarak etkili bir iletişim oluşturma özelliğini bilen dini yapılanmaların bu etkili aracı kullanma konusundaki çabalarıdır. Her iki durumda da Budizm, Hıristiyanlık, Yahudilik ve yeni dinsel akımlar gibi birçok dinsel geleneğin dini figürleri ve öğretileri farklı yönleriyle sinemada kullanılmasıyla çeşitli dinsel inanç ve argümanlar kitlelere ulaştırılmıştır.

Örneğin İslam dininin ilk dönem yayılışını konu alan ‘Çağrı’ filmi, son Dalaylama’nın yaşam öyküsünü konu alan ‘Kundun’ filmi ile Hz. İsa’nın yaşamını konu alan ‘İsa'nın Çilesi’ filmi İslam, Budizm ve Hıristiyanlığın temel öğretilerini kutsal kişilikler aracılığıyla anlatmaktadırlar (Gündüz, 2018).

Dünya Sinema tarihinde önemli bir konuma sahip olan Hollywood filmleri incelendiğinde, dini filmlerden ayrı olarak (Çağrı, Stigmata, The Passion of the Christ vb.), dinî unsurları içerisinde alt metin olarak barındıran birçok filmin olduğu görülebilmektedir. Bu filmlerde, kendisine İncil’i amaç edinen kahramanlar, adam öldürmesine rağmen pazar günü ayinine katılan dinine bağlı karakterler, ‘İncil’den alıntı yapan katiller’ gibi birçok farklı karakterler dikkat çekmektedir. Genel itibariyle bir Hollywood filminin en az bir sahnesinde kiliseye rastlanması, bir Hıristiyan’ın kiliseye gösterdiği saygıya işaret etmektedir. Örneğin, cinayet işlemeden önce boyunlarına haç takan karakterler, dinî sembolü filmin merkezine koyabilmekte ya da herhangi bir kötü eylemi öncesinde İncil okuyan karakter açık bir şekilde, ‘Tanrı-Tevekkül-Kader’ olgularıyla kendisini kaderine teslim ederek Tanrı’ya tevekkül edebilmektedir. Alt metin olarak din olgusunu içinde barındıran filmlerde Tanrı’dan başka yaratıcı olmaması gerektiği, ‘baba-oğul-kutsal ruh’, kader, kurtuluşun İncil’de olması, mistik yaşam gibi konulara da rastlanmakta olduğu görülür (Eftekharinasr, 2008: 56-60).

Sanatsal form ve kültürel altyapı itibariyle Fransa’da icat edilen ve ülkemize Batı’dan gelen kültürel modernleşme araçlarından biri olan sinema, İslam dini açısından son yüzyılda ortaya çıkmış yeni bir durumdur. İslam medeniyeti ve tarihi boyunca mimari, musiki, hat, ebru, şiir gibi alanlarda pek çok eserler verilmiş olmasına rağmen ilk dönem İslam tarihindeki puta tapıcılık kavramını çağrıştırma ihtimali dolayısıyla resim sanatına karşı mesafeli bir duruş ortaya çıkmış fakat bu konuda da farklı düşünme tarzları görülmüştür. Sanat-resim-İslam tartışmalarının ayrıntıları dikkate alınmadan genel olarak İslam açısından dinin temel inanç ve ahlak esaslarına ters düşmeyen bütün sanat faaliyetlerinin meşru kabul edildiği bilinmektedir (Bardakoğlu, 1999: 97).

Dinî açıdan belirlenen bu çerçeveye rağmen sinemanın Osmanlı döneminde Türkiye’de yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte halkın sinemaya bakış açısını

olumsuz yönde etkileyen faktörlerin başında din olgusu olduğu belirtilmiştir (Özuyar,2004: 20). Ancak bu olumsuz tavrın, dinin kendisinden değil de din adına hüküm verme yetkisine sahip kişilerin dini anlayışlarından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Çünkü bu mesafeli tutum, halk arasında Müslüman vatandaşların (özellikle kadınların) film seyretmesinin günah olup olmadığı tartışmalarının başlamasına sebep olmuştur. Hâlbuki dönemin ulema sınıfının ve şeyhülislamlık makamının sinemaya gitmenin dinen caiz olmadığı hükmünde bir fetvası ve sinemaya karşı olumsuz ya da yönlendirici bir tavır takınmadıklarının bilinmesine rağmen 1912 yılında bazı vilayetlerde kadınların sinemaya gitmeleri yasaklanmıştır (Özuyar, 2004: 24).

Osmanlı'da sinema, sosyo-kültürel zeminini bulmaya çalışırken toplumun sinemaya karşı belirli bir çekince duymasının sebeplerini, sinemanın dini açıdan hangi hükümler çerçevesinde değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Ancak günümüz dini otoritesi, insanların bu konudaki çekincelerini yeterli ölçüde gidermediği sebebiyle geçerliliğini hala korumaktadır. Bu sebeple toplumun dini kimliğiyle sinema arasındaki ilişkiyi din realitesi bağlamında dikkate alarak bir çözüm üretilebilmiş görünmemektedir. İslam'da Sinema ve Tiyatro adlı eserinde, Halil Günenç konuyu şöyle ifade eder:

> Bu anlayışa göre dini kimlik ve bilinçlenmenin bir aracı kabul edilen sinema, Müslümanlar tarafından etkili bir şekilde kullanılmalıdır. Bu durumda Günenç'e göre, İslam dini her ne kadar bazı sanat dallarını yasaklamışsa da sanat faaliyetlerinin devam etmesi açısından yasak olan bazı şeylerin mubah olması gerekmektedir. Çünkü sinema, İslami bir bakış açısıyla kullanılmadığı zaman insanlara hizmet vermekten daha çok şehvet ve fuhuş propagandası yapmakta ve iffet ve namus duygularını zayıflatmaktadır. Hâlbuki diğer kitle iletişim araçları gibi sinema alanında da dini kurallar konusunda hassas davranılıp ahlak, fazilet ve terbiye ruhu insanlara aktarılmalıdır. Bu bakış açısından sinemanın, insanların faydalanabileceği şekilde kullanılması şartıyla dine uygun iyi bir araç, başka amaçlarla kullanılması durumunda ise dine uygun olmayan kötü bir araç olacağı sonucu çıkmaktadır (82).

Ancak günümüzde, etkinliği itibariyle sosyo-kültürel bir olgu haline gelen sinema alanında dini yorum eksikliği hissedilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMA AKIMLARINDA DİN OLGUSU

2.1 TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA VE DİN OLGUSU

İkinci Dünya Savaşı sonrasında birçok ülke gibi Türkiye de toparlanmaya başlamış, 1965'lere gelindiğinde Türkiye de sanayi ilerlemeye başlamış ve ülkede bolluk dönemine geçildiği görülmüştür. Bu toparlanma ülkenin sosyo-kültürel hayatına da yansıdığı görülmektedir. Bununla birlikte ülkede sendikalar ve dernekler de kurulmuştur (Birand vd, 2002). Böylesi bir ilerleme ve sanayileşme ortamında kapitalizmin sömürüsü de ortaya çıkmaya başlamış, buna bağlı olarak çalışan işçi kesimi de haklarını aramaya başlamıştır. İşte böyle bir atmosferde Türk sineması da toplumsal hayatın gerçeklerini yansıtan filmler çekmeye başlamış ve 'Toplumsal Gerçekçilik' akımı ortaya çıkmıştır (Kasım vd, 2012: 20).

1950'li yıllarla birlikte kurumsallaşmaya başlayan Türk Sineması, 1960 yılından sonra toplumsal-siyasal değişim ve dönüşümlere, iktidar değişimlerine ve bunların neden olduğu yeni konulara duyarlı olmaya başlamıştır. 1960 ihtilalinden sonra yeni bir düşünce ile daha önce yasaklı kabul edilen konu ve sorunlar, sosyal gerçekçiliğin çeşitli eğilim ve biçimleriyle ilk kez bilinçli yaklaşımlarla ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan, 2004: 75).

Toplumsal gerçekçi akım, 1950–1960 yılları arasındaki entelektüel canlanmanın ardından, 1961 anayasasının sağladığı serbest ortam içerisinde toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş ve temelde Marksist eğilimli yazarları çevresinde toplayan Yön dergisinin gelişmeci, kalkınmacı fikirlerini sinemaya taşımıştır (Dalda, 2005: 93). Bu söylem içerisinde din, Marksist anlayışın içerisinde sınıflara ayrılmış durumda olan toplumsal yapının en alt seviyede kalan sınıfları kontrol etmek için üst sınıfların lehine geliştirilen kurumsal bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Türk sinemasında ise dinin, ezilenlerin yanında bulunmasından ziyade, ezen otoritenin yaptıklarını meşru kılmak gibi bir değer olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Toplumsal gerçekçi sinema filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişmenin oluşturduğu paradokslar üzerine kurulmasıyla açık hale gelmektedir. Zira geleneksel ve modern arasındaki paradoks, bütün filmsel anlatıların esas çatışma eksenini oluşturmaktadır. Kırsal ortam, geleneksel olanın net bir biçimde sergilendiği bir dünyayı temsil etmektedir. Geleneksel ilişkilerle sergilenen kırsal dünyada modernleşme, belirli karakterlerle (öğretmen, doktor,) hayatı kolaylaştıran yenilikler olarak ele alınmaktadır. Bu yeni zihniyet değişikliğine karşı çıkanlar da olumsuz karakterler (ağa, din adamı) vasıtasıyla temsil edilmektedir. Gelenek ve modernlik paradoksu üzerine kurgulanan filmlerin inşa ettiği dünyalarda bilgi ve akıl saygın bir konuma sahiptir. Bu yıllarda yapılan filmlerin birçoğunda akıl dışı kategorisindeki büyü yapma, muska yazma, gibi konular sıkça ele alınmıştır. Özellikle de kırsal kesimde din adamların bu tür olumsuz davranışları gündeme getirilerek bu yolla din adamı, muhtar ve toprak ağası ile birlikte modernleşmenin karşısındaki güçlerle birlikteliği inşa edilmiştir (Abisel, 1994: 85-87-101).

Toplumsal gerçekçilik akımının önemli yönetmenlerinden Metin Erksan’ın mülkiyet sorunu üzerinden köy hayatının yalın gerçeklerini anlattığı ‘Yılanların Öcü’ filmi, bu köy ortamındaki mücadelede dinin konumuna yer vermektedir. Filmde, Kara Bayram, annesi Irazca, eşi Hatice ve çocuklarıyla birlikte toprağı işleyerek hayatlarını sürdürmektedirler. Filmin çıkış noktası ve olayın gelişimi, muhtarın köyün ortak arazisi olduğunu söylediği yere ev yaptırmaya çalışmasıdır. Ev, Kara Bayram’ın evinin önüne yapılmaktadır. Evin yapılma onayı ise aralarında muhtarın da bulunduğu köy kurulu tarafından alınmıştır. Ama bu kararın alınmasında Bayram ve ailesinin

rızası yoktur. Bayram ve özellikle annesi Irazca evin yapılmasına başlandığında yapıma karşı çıkar ve olaylar bu doğrultuda devam eder. Varlığın iyi ve kötü arasındaki mücadeleyle şekillendiğini ve kendisinin de iyilerin tarafında olduğunu belirten Erksan, Kara Bayram ve ailesini mağdur olmaları sebebiyle iyi, muhtar önderliğindeki köy heyetini ve heyetin yanında yer alan din adamını da kötü olarak yansıtmaktadır. Filmde köyün camisinde namaz kılmak için toplanan köylülere köy imamının hutbede "kişilerin haklarını alanların cezasının bir şekilde Allah tarafından verileceğini" ifade etmektedir. Teslimiyetçi bir niteliğe sahip olan bu söylem, bireylerin yapılan haksızlığa boyun eğmeleri gerektiğini belirten bir mesaj içermektedir (Çebi, 2006:91).

Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı 'Yılanların Öcü' (1962) filmini baştan sona izlediğimizde, filmdeki sahneler içerisinde din olgusuyla ilişkilendirilebileceğimiz iki sahnenin var olduğu görülmektedir.

'Yılanların Öcü' filminin din olgusuyla ilişkilendirdiğimiz birinci sahnesinde, filmin başrol karakteri Bayram, Bayram'ın karısı Haçça ve Bayram'ın oğlu Ahmet, tarlada çalışmalarını bitirmiş ve ineklerin çektiği arabalarıyla köyün içinden geçerek eve doğru gitmektedirler. Bayram ve ailesi arabanın içinde oturmaktadır ve Bayram ağzındaki sigarayı içmektedir. Bayram, ağzındaki sigarasıyla hüzünlü ve kederli görünmektedir. Arabanın yanından elinde tespihiyle, başındaki takkenin üzerindeki sarığıyla, sakallı ve siyah cübbeli görünümünde; bakıldığında o dönemin imamı (din adamı) olduğunun farkına varılabileceği Beytüllah Hoca Efendi geçmektedir. Bayram, elinde tespihiyle sürekli "şükür, şükür, şükür" kelimelerini tekrar edip oradan geçen Beytüllah Hoca Efendi'ye "Selamünaleyküm" şeklinde selam verir, aynı şekilde Hoca Efendi de "ve aleykümselam" şeklinde kafasını çevirmeden selam verir ve "şükür, şükür, şükür" deyip yoluna devam eder. Ardından Bayram, karısı Haçça'ya başını hafif döner ve şöyle der: "Yav ben şaşıyorum bu Beytüllah Hoca'ya. Çoğu zaman adımını atmaya derman bulamaz, eli bolca bir para görmez, oğlu sözünü tutmaz, karısı yüzüne bakmaz, gene de şükür çeker." Bayram'ın bu sözlerinden sonra karısı Haçça: "Tövbe de, tövbe de, günaha girersin sonra." der ve yüzünü gerilmiş bir halde başka tarafa çevirir. Biraz sonra Bayram, ineklerin çektiği arabadan iner ve ineklerini başını tutarak evin önüne çeker ve sahne bu şekilde biter.

Erksan, Filmin başrol karakteri Bayram ve cami imamı Beytüllah Hoca karakterleri üzerinden toplumsal ve siyasal yapının sorgulandığı Demokrat Parti iktidarı dönemine vurgu yapar. Bu dönemde geri kalmış ülke olmanın bütün sıkıntısını halka yüklenmiştir. Dönemin otoritesi, bu toplumsal ve ekonomik bunalımlara karşı halktan teslimiyetçi bir tavır takınmalarını istemektedir. Yönetmen filmdeki köy imamı karakteri üzerinden de bu geri kalmışlık olgusunun adeta mükâfat verilmiş gibi kabul edilip teşekkür edilmesini ve boyun eğilmesi gerektiği düşüncesini eleştirmektedir. Bu sebeple Bayram karakterinin söylemleri üzerinden- "Yav ben şaşıyorum bu Beytüllah Hoca'ya. Çoğu zaman adımını atmaya derman bulamaz, eli bolca bir para görmez, oğlu sözünü tutmaz, karısı yüzüne bakmaz gene de şükür çeker."- Beytüllah Hoca'nın dini kimliği üzerinden dönemin sosyolojik arka planını yansıtmaya çalışmaktadır. Bir nevi, bunca sosyo-kültürel ve ekonomik sorunlar varken, çocuğunla ve karınla problem yaşıyorken 'Bre, hey adam! Ne diye şükrediyorsun? (teşekkür ediyorsun)' diye güçlülerin egemen olduğu ve kötülük saçtığı bir evrende, her türlü baskıya karşı mücadele edilmesi gerektiğini, haksızlığa boyun eğilmemesi gerektiğini yansıtmak istediğini söyleyebiliriz.

'Yılanların Öcü' filminin dinle ilişkilendirdiğimiz ikinci sahnesinde ise, Haceli ve kardeşleri Bayram'ın evinin önünde açılan ev temelinin kapatılmasıyla uğraşmaktadırlar. Bayramın karısını döven Haceli'nin, Haçça'nın üç aylık bebeğinin düşürülmesine sebep olması nedeniyle olay kaymakama intikal eder. Bu sebeple Haceli ve kardeşlerinin ev yapmaları artık mümkün görünmemektedir. Her iki aile de birbirine karşı çok gergindirler, birbirlerine kin gütmektedirler. Haceli'nin kardeşlerinden biri: "Bugün cuma, nerdeyse öğle ezanı okunacak, hadi bırak işi de camiye gidelim, hutbeyi kaçırmasak iyi olur, sonra bir güzel düşünürüz ne yapacağımızı." der. Haceli de "Haydi yürüyün bakalım!" der ve kamera bizi ilgilendiren asıl sahnemiz olan 'Cuma hutbesi' sahnesine geçiş yapar.

Hutbeyi veren cami hocası: "Ey cemaati Müslimin, ey ihvanı din, hutbemiz tevekküle dairdir. Kendimize yapılan bir kötülüğü daha mağlup kabul etmeye kalkışmayın, ulu Tanrımız dünyadaki ufak tefek haksızlıkları düzeltmekten aciz midir? Onun bu işleri bu şekilde oluruna bırakmaktan, biz faillerin akıl sır erdiremeyeceğimiz çok ince gayeleri ve dahi maksatları vardır. Şuna bütün benliğimizle emin olalım ki hiçbir kötülük karşılıksız kalmayacaktır. Ama bu dünyada

ama öbür dünyada bilinmez. Sabır kadar büyük meziyet, itidal kadar iyi kul Allah nazarında mevcut değildir.” Cami hocasının bu sözlerinden sonra sahne bitmektedir.

Filmin yönetmeni Erksan, cuma hutbesi sahnesinde, din adamı karakterinin söylemleri üzerinden dönemin sosyo-kültürel çözümlemesine toplumsal yapı ve ilişkilerin gözlenebildiği bir görsellik sunmaktadır. Cuma hutbesi sahnesinde yönetmen, birbirine karşı husumetleri olan iki aileyi de cami içerisinde göstermektedir. Yönetmen kamera açısını, din karakterinin “Şuna bütün benliğimizle emin olalım ki hiçbir kötülük karşılıksız kalmayacaktır.” sözleri sırasında haksızlığa uğramış Bayram karakterine çok yakınlaştırmaktadır. Yönetmen özellikle hutbeyi okuyan karakterin söylemiyle Bayram karakterinin yüzünü, uzağında bulunan Haceli’ye tam çevirirken görüntü ve sesi senkronize ederek husumetleri olan iki ailenin birbirlerine yaptıkları karşılıklı kötülüğün karşılıksız kalmayacağını ve Allah’a tevekkül edip hiçbir şey olmamış gibi davranmalarını eleştirmekte olduğunu görmekteyiz. Yönetmenin özellikle Cuma hutbesinin konusunu ‘tevekkül’ olarak belirlemesi ise köy ortamında cereyan eden bu olayların çözülmesinden ziyade hiçbir şey yapılmadan bırakılması ve Allah’ın adaletine terkedilmesi gerektiği gibi söylemler üzerinden dönemin otoritesinin toplumsal sorunlara yaklaşım yöntemlerini eleştiriye açık hale getirmekte olduğu düşünülmektedir.

2.2 ULUSAL SİNEMA VE DİN OLGUSU

Toplumsal gerçekçi sinemanın ardılı olarak değerlendirilen Ulusal sinema akımı, 1966 yılından sonra Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler tarafından çeşitli seminer, açıkoturum ve sinema yazılarıyla savunulmaya başlanmıştır. Ulusal sinema düşüncesinin kuramsal dayanağı ise 1965’li yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu’nun Marx’ın doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batıdakilerden farklı olduğu tezine dayanarak geliştirdikleri Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) görüşüdür (Coşkun, 2009: 56).

Refiğ’in ulusal sinema teorisi, Batı karşıtı bir söylemin 1960-1965 yılları arasındaki materyalist ve marksist bakıştan arındırılması sağlanarak geleneksel unsurlarıyla tekrardan üretilmesi olarak değerlendirilmektedir (Daldal, 1960: 123).

Halit Refiğ'e göre toplumumuzda bir batılılaşma hareketi olan 27 Mayıs başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Anlaşılmaktadır ki halka rağmen halk için anlayışı sökmüyordu. Yapılması gereken halkı, onun zevklerini, siyasal davranışlarını kısaca halkı ve onun kültürünü anlamak ve bu doğrultuda filmler yapmak gerekiyordu. Refiğ, Türk sineması konusunda çalışma yaparken kendisini sadece sinemanın sınırları içine hapsetmemiş, bir sosyolog gibi Türk toplumunun kültürünü ve kültürün tarihi köklerini anlamaya çalışmıştır. Bu da Halit Refiğ'i ve diğer yönetmenleri sinema konusunda yeni kuramsal yaklaşımlar geliştirmeye zorlamıştır (Yaylagül, 2004: 259).

Bir 'Türk'e Gönül Verdim' filmi, ulusal sinema anlayışı içerisinde dinin kültürel bir perspektif açısından ele alınmasıyla dikkat çekmektedir. 'Bir Türk'e Gönül Verdim' filminde Alman uyruklu Eva, çocuğuyla birlikte Türkiye'ye kocasını aramaya gelir. Ancak kocasını evlenmiş olarak bulur. Kayseri'de çocuğu ile ortada kalakalan Eva'nın yardımına şoför Mustafa yetişir ve Eva Mustafa'nın köyüne yerleşir. Eva, zamanla köyün yaşantısına adapte olur ve dine uyum sağlamaya başlar. Ancak Mustafa ile düğünleri sırasında Eva'nın eski eşi tarafından Mustafa öldürülür. Eva, tüm bu olanlara rağmen Türkiye'de kalmaktan vazgeçmez ve oğluyla köyde kalmaya karar verir.

Filmde kullanılan dini unsurlar, Doğu-Batı medeniyetler karşılaştırmasında üstün olanın İslam dininin olduğu iddiasını taşımasıdır. Bu iddia, doğu ve batı insanının, insani ilişkilere, eşyaya, nesnelere ve dünyaya bakış açılarındaki karşılaştırmalar sayesinde açığa çıkmaktadır. Film iki alıntı ile başlar: Birincisi Mevlana'dan "O köyde bir kâfir karısı Mustafa Aleyhisselam'ı sınamak için koşa koşa, eşeğiyle beraber yanına geldi, kucağında da iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk Peygambere; Tanrı sana selam söyledi ya Resulallah, sana geldik işte dedi." İkincisi ise, Yunus Emre'den "Erenler kapısı, mürüvvet kapısı/Sıdk ile gelenler mahrum dönülmez" (Tosun, 2005: 25). İslam mistisizminin iki zirve isminden filme aktarılan bu sözlerle filmde İslam dininin, insana dair bakışının üstünlüğü kendisini hissettirmektedir.

Bununla birlikte filmin ana teması, doğu-batı karşıtlığı ekseninde modernleşme çabaları ve modernleşmenin bireyler ve toplum üzerindeki etkileridir.

İsmail karakteri, batıya gittiği için geleneklerinden kopmuş, cinsel arzuları peşinde koşan ve hiç kimseyi düşünmeyen bir Anadolu insanıdır. Mustafa karakteri ise dürüstlük ve fazileti temsil etmektedir. Zaten ismi de tesadüfen Mustafa değildir. Mustafa, İslam Peygamberinin isimlerinden biridir ve Mustafa'nın çocuk ve çocuğun annesine sahip çıkması Mevlana'dan yapılan alıntıyla örtüşmektedir. Havva ismi de Eva'ya benzerliğinden dolayı seçilmemiştir. Çünkü Havva, yeniden doğuş ve arınma, ilk kaynağa yöneliş ve ilk Müslüman kadının ismidir (Tosun, 2005: 28).

Filmde Doğu-Batı karşıtlığı, dini ve diğer yapılarla vurgulanmaktadır. Eva'nın duygusal bunalım yaşadığı anlarda herkesten uzak dağ başında sığındığı eski kilise ile Kayseri'nin ortasındaki cami ve minareler bir sembol karşıtlığı oluşturmaktadır. Eva, soğuk ve karanlık kiliseyi ilk defa ziyaret ettiğinde Ortodoks rahiplerin ayinini duymaktadır. Ancak bu ayinin insanı rahatlatmaktan uzak, korku ve sıkıntı veren bir havası vardır. Daha sonra Müslüman olarak ibadet ve duaları öğrenen Eva, aynı kiliseye tekrar gittiğinde kendisine huzur veren doğulu bir musiki duyar ve Ortodoks Bizans kilisesinde namaz kılar. Böylece aradığı huzuru bu yeni ülkede, kültüründe ve dininde (yani İslam'da) bulur (Akser, 2001: 104).

Bununla birlikte filmde Türk toplum yapısındaki iki baskın unsurun çatışmasına da yer verilmiştir. Bir tarafta geleneksel Osmanlı dini hayatın temsilcisi din adamı ile karşı tarafta görece laik ve dünyevi yeniliklere açık siyasi otoritenin temsilcisi muhtar yer almaktadır. Din adamı, yeniliklerin ve Batılı hayat tarzının köye gelişini eleştirir. Çünkü Eva'nın köye gelmesiyle sakin köy hayatı bozulmuştur. Kılık kıyafeti, konuşması ve hareketleriyle köylü kadınlarla farklı kutuplardadır. Eva, başı açık gezer, erkeklerle birlikte sofrada rakı içer ve yalnız başına dolaşır. Bu davranışları sebebiyle köydeki dini otorite ve geleneğin temsilcisi köy imamı tarafından eleştirilmektedir (Akser, 2001: 105).

Sonuç olarak Halit Refiğ bu filmde ulusal düşüncesindeki temel unsurlara yer vermektedir. Bunlar ise Eva'nın Müslümanlığa geçip Türkçeyi öğrenmesi, Mustafa'nın öldürülmesi olayında toplum baskısının bireye üstünlüğü ve İslam dinidir. Refiğ, bu ögelere Türk toplumunun sosyo-kültürel yapısını anlamak ve sinemada işlemek için genellikle başvurduğu ana konular arasında yer vermektedir.

2.3 DEVRIMCI SINEMA VE DİN OLGUSU

Devrimci sinema anlayışı, 1965 yılında kurulan 'Türk Sinematek Derneği' etrafında toplanan yönetmenler tarafından sinemanın toplum yapısından hareketle değerlendirilmesi gerekliliğini ifade eden bir akımdır. Devrimci Sinema olarak adlandırılabilecek ilk oluşum, çağdaş ve batı üslubunda film üretimini teşvik eden Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan daha radikal bir grup gencin, 1968'de kurduğu 'Genç Sinema Hareketi' ve onların aynı adla yayınlanmaya başlayan dergileri olmuştur. Buna göre Türk toplumu, sınıflı bir toplumdur ve Türk sineması egemen sınıfların değerlerini yansıtan kültürel bir araç haline gelmiştir (Yaylagül, 2004: 266).

Devrimci sinema akımına göre Türk Sineması ve yurt dışından getirilen yabancı filmlerin temek özelliği, yozlaşmış kitle kültürü ürünleri olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu filmler, sahte konularla Türk insanının bilincini yönlendirmektedir. Çünkü ülkenin mevcut sinema düzeni egemen değerleri aktararak işçi sınıfını pasifize etmekte ve sinema seyircisini şartlandırıp sömürmektedir. Bu durumda devrimci sinemanın amacı, seyircisine özgür bir seçim yapabileceği bilgi ve yargı değerlerini vermek olmaktadır. Mevcut sinema düzeninin halkın duygularına hitap ederek sömürmesine karşın devrimci sinema halkın bilincine hitap etmeyi amaçlamaktadır. Devrimci sinema anlayışının önem verdiği konu, sinemanın evrensel bir sanat olmasını öncelemesidir. Devrimci sinemacılar, sanatı bir üst yapı kurumu olarak görmekte ve altyapıdaki değişimlere paralel olarak üst yapının da değişeceğine inanmaktadırlar (Yaylagül, 2004: 268).

Devrimci sinema anlayışı, Türk toplumunu sınıfsal bir yapı çatışması içerisinde, sinemasal bir üslupla anlatmaya çalışmaktadır. Bu sinema anlayışında din ise toplumun alt tabakasını oluşturan bireyleri teskin eden ve uyuşturan bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda din, toplumun bozuk düzeninin devam etmesine vasıta olan bir araca dönüşmektedir. Bu konuda Özdalga, "dinin asıl olarak teolojik hermönetiği dikkate alınarak kendi kaynaklarının içeriğinden hareketle incelenmesi gerektiğini ve din olgusuna indirgemeci yaklaşımların sorunu açıklamakta yetersiz kalacağını ifade etmektedir (13-22).

Devrimci Türk sineması, sinema camiası çevresinde Yılmaz Güney'le özdeşleşme noktasında değerlendirilmektedir. Bu sebeple Güney'in 'Umut' filmi, en devrimci film olarak nitelendirilmiş ve seyirciler tarafından büyük beğeni toplamıştır.

'Umut' filmi, faytonculuk yaparak yaşamını sürdüren Cabbar'ın içine düştüğü ekonomik çıkmazlardan kurtulmaya çalışmasını konu edinir. Cabbar'ın atı bir arabanın çarpması sonucu ölmektedir. Cabbar, kestirme bir yol bulmak durumundadır, çünkü ailesini geçindirmek için elinde parası bulunmamakta dolayısıyla emeğiyle çalışarak para kazanamayacağını düşünmektedir. Cabbar, kestirme bir yol aramaya başlar ve çareyi Milli Piyango bileti almakta görür. Aldığı bilete ikramiye çıkmayınca, bu kez defineci olmaya karar veren Cabbar, son umudu bir hocanın peşine takılmakta bulur ama define bulunmaz. Ailesini define arama uğruna aç susuz bırakan Cabbar, ellerini Allah'a açıp, çorak ve acımasız topraklar üzerinde dönmektedir. Sonuç olarak Cabbar umutsuzluk içinde aklını kaybeder ve film bu şekilde sonlanır.

Cabbar'ın zengin olma hayali ve din adamı karakteri olan Hoca Efendi'nin hurafeler yoluyla aklına girmesiyle birlikte define saplantısının filme dini bir bağlantıyla gerçekçilikten uzaklaşarak gerçeküstü bir üslup kattığı görülmektedir. Türkiye'de dinin ve hurafelerin bireyler üzerinde yarattığı irrasyonel etkinin eleştirisi olarak da okunabilecek ikinci bölümde ıssız, çorak topraklar, kuru ağaç, sanrısal izlenim yaratan aşırı parlaklık, filmi tıpkı Cabbar'ın fizik boyutundan metafiziğe kayması gibi gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Tüm umudunu defineye bağlayan Cabbar, definenin bulunamamasıyla birlikte gerçek hayattan tümüyle bağını koparır ve hocanın isteği üzere gözleri bir bezle bağlanır. Cabbar sonrasında ise gözleri bağlanmış bir şekilde durmaksızın dönmeye başlamaktadır.

Müslüm Yücel: "Emekçi insanlar büyük vaatlerle kandırılmışlardır ve hepsi büyük hayallerinin çukuruna atılarak, kendi gerçekliklerinden koparılarak, gözleri bağlanarak yaşamaya mecbur bırakılmış" olduğunu ifade etmektedir. Altan Yalçın ise de filmin "Yüzyıllardır ezilen, sömürülen bir halkın egemen sınıflar aracılığı ile nasıl şartlandırıldığını, kendi sınıfına yabancılaştırılmış bir emekçinin kurtuluşu metafizik yollarda aramasının" çaresizliği vurguladığını ifade etmektedir (Lüleli, 2007: 81).

‘Umut’ filmin önemli dini kişiliği ise hocadır. Hoca (Hüseyin), görüntüsü itibariyle evliya zannedilen, okuyup üflemesiyle defineyi elleriyle koymuş gibi bulduracak (bu işlemi para karşılığında yapmaktadır), nefesi keskin, cinleri, melekleri, perileri olan, delileri bile iyileştiren, hastalara dua okuyarak şifa dağıtan, umman-ı derya, topal bir karakterdir. Cabbar’ın çocuklarına bir tas içerisindeki suya baktırarak definenin yerini tespit etmeye çalışan Hüseyin Hoca, definenin karınca, böcek, yılan ve kuş kılığına bürünüp kaçabileceğini ve kaçarken fark edip de onlara dokunulursa derhal altına dönüşeceğini, umutsuzca aramaların mazereti olarak göstermektedir. Hüsranla bitecek çalışmaların sonunda ise “Kalbini temiz tut oğlum, kalbini temiz tut ki Allah’a yaklaşasın. Define yerin yedi kat altına da gitse, bulacağız. Temiz ruhunu Tanrının meleklerine teslim et, define seni kendine çekecektir. Tanrıya şükret ve onun şefkatine sığınarak yürü, Tanrı bizi yalnız bırakmayacaktır” sözleriyle Cabbar‘ın aklını yitirmesine engel olamaz (Yenen, 2011: 52).

Filmde hayatla rasyonel bağlantısı olmayan ve bir takım ruhsal güçlerden medet umarak insanlara yol gösteren hoca, aslında insanları “cinnete” götüren bir kişiliktir. Hocanın insanların hayatlarına etkide bulunma ayrıcalığı, onların akıllarını başlarından alarak delirmelerine sebep olacak seviyede vurgulanmaktadır. Bu vurgunun yoğunluğunda yönetmenin kendisini fikirsel anlamda tanımladığı düşünce sisteminde dinin ve dolayısıyla din adamlarının toplumu uyuşturup durağanlaştıran hatta geriye gitmesine sebep olan afyon niteliği belirgin olarak kendisini hissettirmektedir (Yenen, 2011: 52).

‘Umut’ filminin sahneleri üzerinden tespit ettiğimiz popüler dindarlık olgusunun mevcudiyeti, toplumu din olgusu ile sosyo-ekonomik bunalımı arasında içinden çıkılmaz, karmaşık bir ilişki içerisine çekerek İslam dininin kader anlayışını farklı bir şekilde gösterme amacında olduğu söylenebilir.

2.4 DİNİ SİNEMA VE DİN OLGUSU

Dini film türü, temeli dine dayanan filmleri içeren bir türdür. Dini filmin temeli, dine dayanmakla birlikte farklı türlerde kullanılan özellikleri de kapsamaktadır. Bu tarz sinema, konulara yaklaşımı, işleyiş biçimi, kullandığı araçların benzerliği sebebiyle tarihsel ve biyografik filmlerle ortak özelliklere sahiptir. Çünkü özellikle

Amerikan sineması birçok alana olduğu gibi bu alana da gösteri anlayışıyla yaklaşmıştır. Klasik Türk sinemasında da belirli bir dönemde furya halinde oluşan dinsel film ürünleri, kutsal kitaplarda yer alan hikâyeler, peygamberler ve din büyükleri gibi geniş halk kitlerinin dikkatini çekmek için genellikle "Hollywood film kalıpları" içerisinde yansıtılmıştır (Özön, 2008: 211-212).

Özellikle bu dini sinema filmlerinde, öncelikle Anadolu insanının hassas dini duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturmak söz konusudur. Şöyle ki, derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde çekilen bu filmlerin maliyetleri oldukça düşüktür. Çünkü aynı dekor, giysi ve oyuncularla aynı tarz filmler çekmek mümkündür. Ayrıca konu sıkıntısı da "kısas-ı enbiya"lardan birçok senaryo çıkarmakla aşılmıştır (Özön, 1995: 230).

Ticari açıdan özellikle seyircilerin dini duygularından istifade etmeyi amaçlayan bu tür filmler, "dini film" olarak tanımlansa da aslında milliyetçilik vurgulu diğer tarihi filmlerle benzerlik gösterirler. Çünkü hikâyelerin, inanan Müslüman ile inanmayan kâfir arasında kurgulanması nedeniyle tipler ve olaylar İslam tarihinin fantazyaya dönüştüğü arkaik bir sinema dünyasından seslenen mitolojik kahramanlara dönüşmektedir. Olayların duygu ve gerçeklikten uzaklaştırılmış bir dille aktarılması, dinin tecrübe edilen günlük hayatla ilişkisinin bulunmadığı dünya tasavvuruyla eski zamanlara ait bir gelenekle özdeşleştirilmesine yol açmakta olduğu görülür. Dolayısıyla yaşam içerisinde insanların karşılaşabileceği problemlere çözümler üretmeyen hikâye işlevi gören dinsel filmler, Türk ve Müslüman olmanın erdemlerini hatırlatan ama gündelik İslami yaşam tasavvurları ve meselelerinden yoksun bir yapıda ortaya çıktığını söylemek mümkündür (Maktav, 2005: 991).

Dini filmlerin 'din sömürüsü' yoluyla bireyleri aldatmaya yönelik yapımlar olduğu tezini güçlendiren malzemeler barındırması, irdelenmesi gereken bir konudur. Bir sinema filminin anlatı yapısı, karakterleri, görüş noktası, gerçekliği, mizansen ögeleri, düzenleme ve görüntü gibi temel estetik zenginlikleri, göstergebilimin üç asıl boyutunu -belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel gösterge- birleştirebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple bir filmin en büyük zafiyet noktası, bu boyutlardan yalnızca bir tanesini ön planda tutup diğer iki öğeyi dışlayarak kendi film estetiğinin

başat özelliği haline getirmesidir. Böyle bir tercih yönelimi o filmi yoksullaştırmak anlamına gelmektedir. Çünkü bir yapıtın sinema hüviyetine dönüşmesi için bu boyutların hiç birisinin yok sayılamaması sebebiyle hepsinin bir arada olmasıyla sinemasal mantık ve retoriğin oluşturulması gerekmektedir. Böylece sinemanın estetik değeri ancak bu üç farklı gösterge arasındaki etkileşimin göz önünde tutulmasıyla anlaşılabilmektedir (Wollen, 2004: 127).

Bu bakış açısından hareketle dini filmler, din ve din ile ilgili unsurların aktarımında kullandıkları basit teknikler dolayısıyla 'ilkel simgecilik' kavramıyla değerlendirilebilme özelliğine sahip görünmektedirler. İlkel simgecilik kavramı, anlatılmak istenilen bir olayın genel bütünlükten yoksun olarak bazı simgelere verilen aşırı önemi ifade etmek için kullanılmaktadır (Wollen, 2004: 132).

Bu bakış açısıyla bakıldığında Türk sinemasında dini filmlerin ilkel simgecilikle özdeşleştirilmesinin birçok nedeni olduğu görülmektedir. Olay örgüsünün belli bir mantık realitesi çerçevesinde düzenlenmesi, oyuncuların temsil ettikleri karakterlerinin gerçekçi olup olmadıkları, temsil ettikleri değer ve anlayışlara uygunlukları, ele alınan dönemin sinema sahnesine yansıtılan görüntülerin inandırıcılığı-ikna ediciliği, sahne dekoru-uygunluğu, kostüm uygunluğu gibi sinemasal niteliklerin eksikliği bu nedenlerin dikkate değer önemli kısmını oluşturmaktadır. Türk sinemasında bu anlayışla baştan savma bir şekilde çekimi yapılan bu filmlerin bahsettiğimiz bu temel özelliklerden yoksun olmaları, filmleri sinemasal anlamda bir sanat olarak görülmekten uzak kılmıştır.

Bu akım çerçevesinde çekimi-yapımı tamamlanıp Türk sinema perdesine yansıtılan filmlerin oyuncu performansında, yapım-çekimlerinde ve senaryolarında üzerinde durulması gereken ciddi problemler vardır. Bu problemler çift başlı olarak tanımlanabilir: birinci problem sinema çekim-yapım tekniklerinden kaynaklanan problemler, ikinci problem ise Türk sinemasında din değerini kullanan yapımcıların-sinemacıların bu işin ehli olmamalarından kaynaklanan problemlerdir. Dönem içerisinde İlahiyat Fakültelerinde yetişen, tedrisat gören âlim ve talebelerin sinemayı ilgi alanları arasına alıp Türk sinemasına kendisine uyacak sırıtmayacak İslami bir elbise giydirememeleri, Dini sinema anlayışıyla çekilen filmlerde hata oranını artırmıştır. Dolayısıyla teknik, senarist, oyuncu, yönetmeninden oyuncusuna kadar

Yeşilçam altyapısını kullanan bu akım, ne sanat adına kabul edilebilir bir eser ortaya koyabildi ne de din olgusunu doğru bir şekilde Türk sinema perdesine yansıtabildi. Kırsal kesim seyircisine yönelik olarak alelacele olarak yapılan bu tür filmler, ne tarihi gerçekleri ne de doğru bir din anlayışını yansıtabildi. Bu filmlerde, tarihi dönemlerin karıştırılması, Hz. İbrahim'e kurban getiren meleğin sarı saçlı güzel bir kadın şeklinde tasvir edilmesi ve dini ibadetlerin yanlış yerine getirilişi gibi birçok hatanın art arda kullanıldığı görülmektedir.

Bu temel özelliklerden yoksun olduğu tespit edilen Osman Fahir Seden'in yönetmenliğini yaptığı 'Hz. Ömer'in Adaleti' film örneği sinema-din temel unsurları açısından incelenecektir.

'Hz. Ömer'in Adaleti' filmi, Ömer karakterinin hayat hikâyesinin zaman içerisindeki farklı değişimini üç dönem içerisinde anlatmaktadır. Yenen bu durumu şöyle ifade eder:

> Tarihi ve dini bir karakter üzerine kurulan film kişisel yaşantısı ve yönetimi ile adalet timsali olan Hz. Ömer'in hayat hikâyesinin kronolojik zaman akışının takip eden bir anlatıma dayanmaktadır. Filmin öyküsü, başkarakter Hz. Ömer'in üç farklı döneminin zaman dizinsel bir düzenle anlatılmasıyla gelişmektedir. Birinci dönem, cahiliye toplumunun bir üyesi olarak İslam'a ve Müslümanlara karşı (cariyesine namaz kıldığı için kızar), kız kardeşi ve eniştesinin de Müslüman olduğunu öğrenince onları uyarmak için evlerine gittiğinde okudukları Kuran'dan (Türkçe meali) etkilenen korkusuz putperest Ömer'dir. İkinci dönem, İslam Peygamberini öldürme görevini yerine getirmek üzere yola çıkan fakat O'nun huzurunda kelime-i Şahadet getirerek Müslüman olan cesur Ömer'dir. Üçüncü dönem ise Hz. Ebu Bekir'in vefatından sonra İslam toplumunun ikinci halifesi olan ve İranlı bir Mecusi tarafından namaz kılarken arkasından bıçaklanarak öldürülen adil Ömer temsilidir (60).

Filmde daha en çok ön palana çıkarılan durum ise Ömer karakterinin adalet anlayışındaki tutumun farklı örnek olaylar üzerinden anlatılmasıdır.

Filmin son bölümleri, Hıristiyan Bizans ve Müslüman Arap devleti arasındaki mücadelede Bizanslı komutanın kızının yardımıyla kaleyi fetheden Müslümanların mücadelesine dönüşmektedir. Bu sebeple karakterlere odaklanan öyküsü itibariyle film, bir olayla diğeri arasındaki mantıksal ilişkiye dayanan kurgudan yoksundur. Çünkü uzun bir zaman dilimini kapsayan senaryo, vurgulamak istediği olayları birbirinden bağımsız nesnel olmayan anlatı sitiliyle düzenlenmiş sahneler halinde birleştirmektedir. Olay örgüsünün kronolojik düzensizliği, en açık şekilde filmin ilk

sahnesinde meşhur sahabe Bilal-i Habeşi'nin yüksek bir yere çıkarak ezan okuması ve bu durumdan müşriklerin rahatsız olmalarıyla belirginleşmektedir. Hâlbuki ilk ezanın, Mekke'de değil, İslam toplumunun teşekkül etmeye başladığı Medine'de okunmaya başladığı kabul edilmektedir (Yenen, 2011: 60).

Bir sinema filminin temsil ettiği değerin hikâyenin aslına uygunluğu konunun dokusunun bozulmaması açısından önemlidir. Filmde tasvir edilen karakterler, mekânın gerçek hikâyede anlatılan mekân dekoruyla ve dokusuyla uyum içinde sunulması ve karakterlerin üslup ve oyunculuk yetenekleri filmin yansıttığı tema ile ilişkisi açısından önem arz etmektedir. Yenen bu durumu şöyle ifade eder:

> Filmde adaletin temsilcisi özelliğiyle öne çıkarılan Hz. Ömer'in konumu fazlasıyla abartılmaktadır. Çünkü filmin dış sesi onu tanımlarken kullandığı "Muhammed'in en güvendiği arkadaşlarındandı. Herkesin davasını o halleder, en adil kararlar sadece ondan beklenirdi" ifadeleriyle adalet vurgusunu, Peygamberin vefatından sonra Ömer'in Hz. Ebu Bekir'e gelerek "Muhammed'in en yakın arkadaşı sendin, halifesi de sen olacaksın" sözleriyle de İslam toplumu içerisindeki belirleyici konumunu İslam Tarihi verilerinin aşırı yorumu şekliyle ortaya koymaktadır. Adalet düşüncesine yapılan bu vurgu, Basra valisinin cami inşa etmek üzere arsasını ücretiyle satın aldığı Hıristiyan bir kişinin Ömer'e şikâyet etmesi üzerine valiyi "Tamamlanmış olsa da camiyi yık, adaleti yıkma" sözleriyle uyarmasında belirgin bir şekilde ortaya konulmaktadır. Film sahnelerinde yer alan nesne, aksesuar gibi mekân ve dekorla ilgili kullanımların düzenlenmesi dönemin sosyal-kültürel ve fiziksel özelliklerine uymamaktadır. Mesela, mekânsal görüntü olarak kubbeli, revnaklı camiler fonda kullanılmaktadır. Ayrıca hicret olayı tasvir edilirken, Hz. Peygamber ve Hz. Ebu Bekir'in sığındıkları mağara oldukça geniş bir şekilde gösterilmektedir. Hâlbuki dönemin mescitlerinin ne kubbeli ne de sığınılan mağaranın geniş olmadığı bilinmektedir (Yenen, 2011: 61).

Genel olarak 'Hz. Ömer'in Adaleti' filminin, işlediği konuyu dönemin sosyolojisinden ayrı olarak ele aldığı, kopardığı görülmektedir. Filmin, mekân ve mizansen olarak dönemin sosyo-kültürel ve tarihsel olgusunu yakalamaktan çok uzakta kaldığı ifade edilebilir.

2.5 MİLLİ SİNEMA VE DİN OLGUSU

1963-1964 yıllarından sonra az sayıdaki sinema yazılarında bir endişe olarak beliren, 1960'ların ortalarında Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramı, 1970 yılında 'Birleşen Yollar' filmiyle sinemada ilk ürününü vermiştir (Uçakan, 1977a: 137). Teorik planda MTTB Sinema Kulübü tarafından şekillendirilmeye çalışılan "Milli Sinema" görüşü, 'Milli Kültür'ü ve bunun çıkış

kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi yegâne yaşama ölçüsü olarak ele almıştır (Uçakan, 1977a: 137).

Milli sinemanın başlangıç ve gelişim döneminin önemli iki yönetmeni olarak bilinen Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan, 1970 yılında başlattıkları film serüvenleriyle 1989 yılına kadar bu akımın tek yönetmenleri olma özelliğine sahip oldukları görülmektedir. Bu dönem içerisinde nadir de olsa muhafazakâr yayın organları sinema-din kavramları üzerinde bazı yazılar yayınlanmış, 1964 yılında ise Tohum Dergisi'nin 11. Sayısında yayınlanan Yücel Çakmaklı'nın "Milli Sinema İhtiyacı" yazısında, Çakmaklı, Türk sinema tarihinde "Milli Sinema" kavramını ilk olarak ortaya atan ve kullanan yönetmen-yapımcı olduğu görülmektedir. Çakmaklı yazısında bu durumu şöyle ifade etmektedir:

> Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşacağı aşikârdır (Çakmaklı, 1964: 3) demektedir.

Bu tarihten sonra benzer yazılarda artışlar görülmüştür. Bunlardan Tohum Dergisi'nin Ekim 1967 tarihli sayısında "İslam'ın Emrinde Sinema" adlı yazıda şöyle denilmektedir:

> Sinema, radyo gibi vasıtalar Asr-ı Saadet'te olsaydı büyük peygamberimiz (sav) acaba bunları men eder miydi? İlerlemekte ve cihazlanmakta düşmandan geri kalmamamızı tavsiye eden Resulullah, belki de bu aletleri yasaklamazdı. Hani aklıma gelmiyor değil. O zaman bu vasıtalar olsaydı da bugün Efendimiz 'in Veda Hutbesini O'nun sesinden dinleseydik (Can, 1967: 27).

Buna göre milli sinemanın en önemli görevi, Türk halkının öz değerlerini yakalamak ve sinema üzerinden bu değerleri yansıtmaktır. Aynı şekilde halkın değerlerinde içkin derin tarihi kültürel birikimi, sosyo-ekonomik değişmeleriyle birlikte Türk toplumunda yaşayan bireyleri anlatmaktır. Ayrıca sadece toplum içerisindeki yüzeysel görüntülerle ilgilenmeden bu görüntülerin neden ve nasıl oluştuğunun belirlenmesi de amaçlanmaktadır. Farklı bir bakış açısıyla milli sinema, milli bakış açısının sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli kültürü oluşturan değerler manzumesi ise bilim, sanat ve dinden meydana gelmektedir. Burada dinin sinemaya uygulanışından kastedilen mana ise ahlaktır. Yani milli sinemacılara göre Türk

Sinemasında din üzerindeki tartışmalar aslında sinemada ahlakın temsili sorunudur (Yenen, 2011a: 62).

Yücel Çakmaklı'nın 'Milli Sinema' akımı söylemi içerisinde yönetmenliğini yaptığı 'Memleketim' filminin konusu üzerinden, dinî ve milli kimliğin Batı'nın bilim-tekniği karşısındaki duruşu esas alınarak bireyin öz değerlerini ve inancını sorgulamasına dikkat çekmektedir. Yenen filmdeki konuyu şu şekilde ifade eder:

> Filmde sorgulanan ilk mesele, kültürel evren aidiyetidir. Filmde doğuyu, alt sınıfı ve çevreyi temsil eden Mehmet karakteri kendisini Türk olarak tanımlarken; Batı, zenginlik ve üst sınıfı temsil eden Leyla açısından Türklük, kendisini ait hissettiği bir olgu değildir. Çünkü onun için Türk, Amerikalı, Japon, İngiliz, Afrikalı olmak arasında hiçbir fark yoktur ve önemli olan insan olmaktır. Filmde aidiyet sorgulamasından sonra batının teknik üstünlüğü fakat insani geriliği tartışılmaktadır. Leyla, insanlarının kibar ve insana huzur veren bir doğası olması sebebiyle İstanbul yerine Viyana'da yaşamayı tercih edeceğini belirtirken Mehmet, bu ortamın sahte insani değerlere dayandığını çünkü Avrupalının gözünde daima Türk olduklarını ve bunun batılıların bilinçaltlarına işlemesini Viyana'daki anıtı (ayaklar altındaki Türk anıtı) delil göstererek açıklamaktadır. Mehmet'e göre hümanizm bir kandırmacadır, çünkü insan bir millete ait olmak zorundadır. Milletleri de birbirlerinden ayıran temel unsur bağlı bulundukları inançlarıdır. Avrupalılar evrensel değerler savunusu yapmalarına rağmen aslında katı bir şekilde Hıristiyan kültüre aittirler. Bu düşüncenin temsili anlatımı ise Leyla'nın Helmut isimli bir Avusturyalı ile genç ile kilisede evlenmek zorunda kalmasıyla aktarılmaktadır. Leyla'nın kilisede evlenemeyeceğini söylemesi üzerine Helmut kendi geleneklerinin bu şekilde olduğunu, aksi takdirde çevresi tarafından dışlanacağını ifade eder. Bunun üzerine Leyla da kiliseden kaçarak evlenmekten vazgeçmektedir. Böylece yaşadığı tecrübelerin etkisiyle Batı medeniyetini sorgulamaya başlar ve filmin sonunda kendi milletinin öz değerlerine döner" (Yenen, 2011a: 68-69).

Nihayetinde 'Memleket' filmi, İslam ve Hristiyanlık değerleriyle, Türklük ve Batı değerleri arasındaki kültürel ve dinsel farklılıklarının sosyolojik arka planını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu farklılıklar içerisinde din ana etkendir. Film sahnelerinde sembolize edilen din olgusunun ise milli bir kültür bileşeni olarak belirleyici bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Türk sinemasında belli bir dönemde faal durumda olan Milli Sinemanın kapattığı en önemli gedik, Türk toplumunun dini değerlerini olgusal yakalayarak Türk sinema sahnesine taşıması ve sanatsal açısından bu değerleri yansıtması olarak kabul edilebilir. Aynı şekilde Türk toplumun değerlerinde içkin olan tarihi kültürel birikimi, sosyal hayatın üzerinde tezahürleri apaçık olan Türk-İslam geleneğinin izlerini sinemasal bir üslupta anlatmasıdır. Ayrıca sadece toplum içerisindeki yüzeysel dini

imajlara takılıp kalmadan, dini imajlarla yetinmeden bu görüntülerin arka planında nedensellik ilkesini sorgulaması, Milli Sinemanın amaçları arasında kabul edilir. Denilebilir ki "Milli Sinema" kendi bakış açısıyla dini sinema diliyle anlatmayı hedeflemiş, aynı zamanda Türk toplumunu Osmanlı devletinin geçmişteki değerleri ile yüzleştirerek bir çeşit yozlaşmanın önünde set kurmaya çalışmıştır.

"Milli Sinema" akımı özünde Osmanlı devletinin hayatla bütünleşik yaşam felsefesini bu asırda yakalamak adına Türk toplumunun manevi değerlerini ve dini uygulayım biçimini önceleyecek filmsel yapıtlar oluşturmaktadır. Akım, Osmanlı devletinin ahlaki ve yerli değerleri önceleyen bir anlayışının eseri olan yaşam serüveni sonunda, batı modernleşmesi etkisi neticesinde ortaya çıkan toplumsal yabancılaşma ve çözülme karşısında Türk toplumunun takip edeceği yöntemin nasıllığına kendince çözümler üretmiştir. Ancak sinema alanında yetkin olunmaması, işlenen imge ve konuların doğru diyalog-sahnelerle zenginleştirilememesinin bariz noksanlıklara sebebiyet verdiği görülmektedir.

'Milli Sinema Akım'ının Türk sinema akımları içerisindeki önemi, yönetmen ve senaristlerin filmlerinde açık düzeyde veya bazı durumlarda sembolik olarak İslam dinine yönelik atıflarından kaynaklandığı düşünülmektedir:

Bunun neticesinde ise din, Türk toplumunun karakterini oluşturan birincil etkendir ve bu etken de beyazperdede "tez" olması açısından kullanılmaktadır. Dinin "tez" olarak kullanılmasından maksat, iki yüz yıldır Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden aidiyet sorunu yaşayan Türk insanının ancak İslam dini ile bir çözüm geliştirebileceği düşüncesi" (Yenen, 2011) olduğu ifade edilmektedir.

2.6 TÜRK SINEMASININ SON EVRESİ

Din olgusu, Türk sinemasının ana temalarından biridir. Başlangıcından beri Türk sinemasının din temasını daha ilk dönemlerinden beri film yapıtlarında göstermeye çok da yakın durmadığı görülmektedir. Yeşilçam'da din imajı çok farklı bir şekilde sinema perdesine lanse edilmektedir. Bazen dini motifler ve karakterler kötülenirken bazen de dinin özünde olamayan yeni kaideler, abartılarla karşı karşıya kalınmaktadır. Din adamı veya Müslüman bir bireye kutsal kitap Kur'an-ı Kerim'de

var olmayan sınırlar çizilmiş veya toplumun geri kalan bireylerine tanınan hakların kısıtlanarak kullanabilmeleri belli bir kalıp çerçevesinde hayatlarını idame etmeleri hoş karşılanır hale gelmiştir. Türk sinemasının da İslam dinine mensup bireyleri daha çok bir hoca karakterinde sempatik bir portre dışında çizdiğini söylemek mümkündür. Dini inanışa sahip bireyleri birbiri içerisinde karışmış sakalın altında sinsi, düzenbaz, halkı saçmalıklarla sömüren, menfaatperest bir tip olarak kullandığı görülmektedir.

Türk sineması yönetmenlerinin, yıllarca Türk toplumunun benimsediği inancı bir türlü içlerine sindiremedikleri görülmektedir. Filmlerinde dine kendi pencerelerinden baktıkları gibi yer vermeyi bir prensip olarak kabul ettikleri görülmektedir. Türk sinema yönetmenlerinin ticaret-siyaset-din üçgeni dışında ancak hareket kabiliyetlerinin kısıtlandığı zaman din temasına aslından koparılmış, abartı ve hurafelerle dolu bir imajla yer vermeyi tercih ettiklerini söylemek mümkündür.

Son dönemlerde hemen her hafta gösterime yeni bir Türk filmi girmektedir. Korku sinemasından aksiyona, fantastikten tarihi örneklere kadar her çeşit film mevcuttur. Bu filmlere bakıldığında 'dinî temalara' rağbetin arttığı görülmektedir. 'Girdap', 'Takva', Âdem'in Trenleri', ya da 'Semum' gibi konuları merkeze alanların yanında 'Beş Vakit', 'Dabbe' gibi çıkışında dinden beslenenler de bulunmaktadır. Bunun yanında 'Araf', 'Kader' gibi isim konusunda dinden esinlenenler, 'Polis', Kurtlar Vadisi Irak'taki senaryoda dinî motiflere yer verenler, 'Yumurta', 'Sıfır Dediğimde' gibi daha derin bir üslup seçenler, Ulak'taki gibi İslamiyet, Hristiyanlık ve diğer dinlerden, tabiri caizse 'küresel' bir din tasvir edenler de bulunmaktadır (Deniz, 2017).

Türk sinemasının son evresinde dinî sinema; Ak Parti iktidarı ile özgürlüğe kavuşan dini realitenin rahat bir şekilde tartışıldığı yeni bir ortamda yeni bir perspektifle ele alınan dini hassasiyetlerin yeni bir bakış açısıyla sinema perdesine yansıtılmış olduğu görülmektedir. 2005-2016 yılları arasında dinî sinemanın Türkiye'de varlığını sürdüren cemaatlerle ilintili nostaljik bir sinema örneğini gösterdiği görülmektedir. Bu dönemde dinî sinemanın Türkiye devleti tarafından yüksek maliyetle desteklenmesi film yapıtlarının geniş kitlelere ulaşmasını hızlandırdığını söylemek de mümkündür.

Son dönem Türk sinemasında kullanılan dini temaların siyasal söylemi, modernitenin toplumdaki yansımalarına karşı gibi görünmesine karşın özünde modernleşmeye karşı çıkmamaktadır. Burada dinî sinema modernlik karşıtı bir tavır içerisindedir ama modern bir üslupla hareket etmektedir. Laikçiliğin karşısında durur ama modern yaşam tarzının getirdiği sekülerizm karşısında İslami politikalar üretmekten geri durur, fikriyatta çalışkan faaliyette tembel hastalığındadır. Dini, toplumsal değişimi, modernist tavırlar ile analiz etme çabasındadır. Kısaca Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi şair ve düşünürlerin modernlikle olan sorunsallıklarının belli bir kitle tarafından takip edilip sinema perdesine yansıtılmasıdır. Belirtilen sebepler din temasının bazen milliyetçi bazen muhafazakâr bazen de liberal yaklaşımlarda kullanılmasına zemin hazırlamış ve dini sinemanın aslında modernliği kabul eden gelenekseli benimseyen bir sinema olduğunun film yapıtlarında vurgulandığı görülmektedir.

Son dönem Türk sinemasında kullanılan dinî temanın sinema perdesine yansıyan örnekleri olarak: “The İmam” (İsmail Güneş 2005), “Sözün Bittiği Yer” (İsmail Güneş 2007), “Hür Adam” (Mehmet Tanrısever 2011), “Allah’ın Sadık Kulu Barla” (Esin Orhan 2011), “Selam” (Levent Demirkale 2012), “Ateşin Düştüğü Yer” (İsmail Güneş 2012), “Birleşen Gönüller” (Hasan Kıraç 2014) ve “Selam Bahara Yolculuk” (Hamdi Alkan 2015) gösterilebilir.

Bu filmlerden bir kısmının dini hassasiyetlere dikkat ederek dinî temaya yer verdiğini söylemek mümkündür. Lakin din realitesi adı altında dindarlara ve İslam dinine karşı takınılan gizli, deşifre edilmek istenmeyen saldırgan tutumların dinî motif ve karakter sembolü altında da gizli bir şekilde verildiği; “Takva”, “Girdap” ve “Ulak” gibi filmlerde mevcuttur.

Türk sinemasının başlangıcından beri dini motiflerin İslam dini bağlamı dışında hoyratça kullanılmasının toplum nezdinde inanılır bir yanı bulunmaması, toplumu dini geleneğin hissiyatından uzaklaştırmak kastı sinemacıları farklı yolları denemeye meyilli kılmış ve üstü kapalı saldırılarla aynı tavır devam edilegelmiştir. Söz konusu filmlerin Türk toplumunun değerlerinden uzaklaşmış, sırt çevirmiş ve Türk toplumunun dini değerlerine düşmanca tavır sergileyen bir eğitimden geçmeleri İslam

dinin yobaz-öcü olarak resmedilmesinin arka planında bu karakter canlandırmalarındaki önemli bir faktör olarak kabul edilir.

Türk toplumunun dini geleneklerinde milyonda bir görülebilecek bir hadisenin, bir karakteri kendi bağlamı içerisinde değerlendirmeyip dine mal edilmesi; tüm filmlerde aynı mantık realitesi çerçevesinde dini karakter ve motiflerin kötü vasıflarla donanmış olarak gösterilmesi, aydınların üstlendikleri 'toplum mühendisliği' rolü ile toplumu dar kalıp çerçevesinde hapsetme maksadının belirmesi olarak görülmektedir. Ayrıca bu tür filmlerin, İslam geleneği ile yetişmiş Türk toplumunun fertleri ve yeni neslin temiz algısı üzerinde olumsuz etkiler bırakabileceğini söylemek mümkündür.

Sinema-din ilişkisi açısından son yıllara göz attığımızda, Türk sinemasında din olgusunun daha titiz bir şekilde ele alındığını görmekteyiz. Yönetmenlerin dini, kafalarının estiği gibi kullanmamaları Türk toplumunun dinî hassasiyetlerinin titizlikle ele alınmasına zemin hazırlamış olduğu görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA DİN OLGUSU

3.1. MODERN ŞEHİR ORTAMINDA DİN OLGUSU İMAJININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI

Türk toplumunda din olgusunun Türk halkının gelenekleri-adetleri ve yaşantıları içerisinde yer edinip gelişmesi tarihsel süreç içerisinde birtakım etkenlere bağlı olarak meydana gelmiştir. Bu etkenlerden biri de Osmanlı Devleti'nden günümüze kadar dini kurumların idaresinde görevli olan din adamlarıdır. Din adamı tipolojisi Osmanlı toplumunda halkla iç içe bir pozisyonda yer aldı. Bu vaziyetin, din adamı üzerinden dini müesseselerin toplumsal hayata müdahale etme potansiyelini artırdığını ve Türk toplumunda aşina kılınmak istenen değerlerin telkin edilmesini kolaylaştırdığını göstermektedir. Toplumun her kesiminde din realitesinin varlığını sürdürmesi örneğin; Türk halkının idare altında tutulmasında, eğitilmesinde, adaletinde ve tıbbi teşhis-hastalıklarında vb. toplumsal hayatın her yerinde 'Din Adamı' kavramının aktif işlevsellikte görev sahasında olması, Türk toplumunda din olgusunun Türk halkının gelenek-görenek, kültür ve adetlerinin en derininde kabul görmesini hızlandırmıştır.

Türk toplumunun Cumhuriyet rejimiyle yeni bir sisteme entegre edilmesiyle birlikte din ve din adamı kavramları da bu sistem etkisi doğrultusunda genel bir tutum neticesinde Türk toplum geleneğinde yerleşik bir biçim kazanmıştır. Osmanlı Devleti'nin eğitim sisteminden geçen her bir talebe, mutlaka dini değer ve hassasiyetleri öğrenmiş ve hayatına tatbik edecek nitelikte toplumun bir ferdi olarak kabul edilirdi. Talebelik sonucunda herhangi bir görevi icra edecek olan birisi de mutlaka dinî hassasiyetleri gözetirdi. Din ve devlet prensipleri birbirinin tamamlayıcısı olarak görülüyordu. Cumhuriyet sistemine geçildiğinde ise din ve devlet işleyişlerinin birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Bunun yanında devletin dinin bütün işleyişlerini de etkisi altına aldığını görmekteyiz. Din olgusunun Türk toplumuna yerleşmesinin ve kurumsal bir yapı haline gelmesinin temel etkenlerini ifade ettikten sonra Türk sinemasında dinin ve din adamı tipolojisinin Cumhuriyet rejiminde sinema perdesine aktarılmasının arka planının Türk toplumunun tezahürleri bağlamında ele alınıp üzerinde durulması gerektiği kanaatindeyiz.

Osmanlı Devleti'nden sonra Cumhuriyet rejiminin sistemiyle bütünleşik duruma gelen dini kurumların işlevselliklerini kaybetmeleri sonucunda Türk toplumu

din ve toplumsal hayat arasındaki bağlantıyı kaybetme durumuyla karşı karşıya bırakılmıştır. Türk toplumunun dini, dini eğitimi açısından yetkin olmayan insanlarca giderilmiştir. Cumhuriyet sisteminin ortaya çıkardığı din adamlarının kişisel zaaf ve tutumları 'Din Adamı' dolayısıyla da 'dinin' toplum nezdinde önyargıyla karşılanmasına sebebiyet vermiş ve din adamı karakterinin yobazlık tutumu içerisinde değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır.

Cumhuriyet sistemiyle birlikte Türk toplumsal yapı içerisinde 'Din' veya 'Din Adamı' Türk sinemasında gerek inanç konumunda gerekse ibadet pratiğinde dinin emrettiği asıl işlevinden çok uzak bir üslupta kullanılmıştır. Örneğin; büyü yapılıp-bozulması, kısmet açılması, hazine yerini tespit konusunda soyut varlıklarla iletişim kurulması, toplumun gerisinde kalması ve bilimin gelişimi karşısında durulması vb. gibi davranışların gerçekleştirilmesinde din ve din adamları imajı öne çıkarılmaktadır. Türk toplumunun aynası konumunda olan Türk sinemasında, din ve din adamı tiplemesinin bu şekilde yansıtılmasının Türk sinemasındaki olumsuz 'din olgusu' imajının yaratılmasında etkin rol oynadığı düşünülmektedir.

Türk sinema yapıtlarının bazılarında din ve din adamı kavramları büyücü, cinci ya da muskacı tiplemelerle öne çıkarıldığını görmektedir. Örneğin 'Kibar Feyzo' filminde 'Topal Hoca' karakteri bir din adamı imajında sinema perdesine sunulmaktadır. Bir diğer örnek ise, 'Umut' filmindeki hazinenin yerini gösteren hoca tipolojisidir. Din adamı olarak nitelendirilen bu karakterler muska yapmakla uğraşmakta ve çeşitli sihirleri yine birtakım muska vb. yöntemlerle bozmaya çalışmaktadır. Dinin özünde ve asıl kaynağında bu tip uygulamalar olmamasına karşın geçmişte ve günümüzde Türk sinemasının birçok yapıtında bu tip batıl uygulamaların din adı altında işlenilmesiyle karşılaşmak mümkündür.

Türk toplumunun sosyolojisinin genetiğinde önemli bir unsur olarak öne çıkan din ve din adamlarının konumu, Cumhuriyet rejimiyle başlayan modernleşme serüveniyle birlikte farklılıklar göstermeye başladı. Ancak günümüzde din ve din adamı etkinliğinin modern topluma nazaran kırsal topluluklarda devam ettiği görülmektedir. Bu durumun uzun bir süre daha devam edeceğini, din ve din adamları itibarının geleneksel kültürle iç içe yaşayan topluluklarla uyumlu bir saygınlığı

sürdüreceği düşünülmektedir. Gündelik "Hayat ve Dinsellik" eserinde, Necdet Subaşı konuyu şöyle ifade eder:

> Bilindiği gibi geleneksel toplumlarda din; ahlak, kültür, örf ve adetlerin resmi koruyucusudur. Topluluk üyelerinin, bütün manevi ve sosyal hayata ilişkin problemlerinin çözümünü kendisinden bekledikleri din, böylece geleneksel toplumda grubun ve kültürünün, onun vasıtasıyla olgunlaşmayı umdukları ve çalıştıkları ideal halini almaktadır. Şüphesiz böylesi bir toplumda din adamı en büyük manevi ve sosyal otoriteye sahipti" (Subaşı, 1996: 56).

Türk sinemasında din, Türk sinema filmlerinde genel itibariyle modernleşmenin karşısında engel teşkil edici bir tutumu yansıtan bakış açısıyla yer edinmiştir. Bunun yanında geleneksel Türk toplumunun dinî hayatında sarık, sakal, takke, cübbe, tespih gibi sembollerin saygın bir konumda kabul edildiği görülmektedir. Cumhuriyet sistemiyle birlikte Türk toplumu, sosyal, ekonomik, kültürel ve dinî hayatında yeni değişimlerle karşı karşıya kalmıştır. Türk halkı, toplumsal hayata dair her şeyi peygamberin varisleri olarak kabul edilen önderlerin -derviş, şeyh, tekke hocası- takip edilmesi gerektiğini benimsemiştir, dolaysıyla yeni rejimin getirdiği sistem neticesinde dini alanda bir takım boşluklar hâsıl olmuştur. Meydana gelen eksikliği doldurmak için Cumhuriyet rejiminin yeterli tedrisata sahip olmayan din adamlarına yönelimi git gide artmış ve bu boşluk talebi bu şekilde karşılanmaya çalışılmıştır.

Ancak Cumhuriyetin getirdiği modern hayat tarzı ile Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu hayat tarzı arasında gelgitler yaşayan, var olan durum karşısında bocalayan, eğitim ve kültür açısından yeni sistemle bağ kuramayan din adamları, Türk toplumunun dinî duygularını bazı noktalarda istismara uğrattı. Dolayısıyla din müessesine karşı var olan saygı ve sevgi farkında olmadan ya da farkındalıkla sömürülmüştür. Bunun neticesinde meydan gelen tutumun genel itibariyle Türk sineması filmlerindeki din ve din adamı karakterini besleyen unsurlardan biri olarak kabul edilebilir olduğu yönündedir.

Türk sinemasının film örneklerinde oluşan dini algının kırsal yaşamda tecrübe edilen dini inanç üzerinden görsellik kazandığı ifade edilebilir. Şöyle ki:

> 1970 sonrasından günümüze Türk sineması köy filmi örneklerindeki dini öğeleri, içerik analizi yöntemiyle inceleyen Velioğlu, çalışmasında köy konulu filmleri seçmesinin sebebini şehir/kent ortamında geçen filmlerin dini içeriklerinin zayıf olması hatta birçoğunun dini öğe içermemesi (Velioğlu, 2005: 43) olarak açıklamaktadır.

Bu haliyle Türk sinemasının film örneklerinde din olgusu temelinin, geleneksel toplum din algısı ve dindarlığın farklı tezahürlerinden kaynaklandığını ifade etmek mümkündür.

Bununla birlikte geleneksel toplumun din algısını gündelik yaşantının dinsel bir form şeklinde ortaya çıkmasıyla açıklayan Subaşı, geleneksel bağlamda gündelik olanın tamamının dinsel bir tutum içinde ele alınması ve hayatın da dinselliğin bütünlüklü bir alanına bağlı olarak algılanması gerektiğini vurgulamaktadır (Subaşı, 2002).

Geleneksel hayat tarzında, giyim kuşamdan cinsel alışkanlıklara, ekonomik konulardan bilim ve sanata, doğumdan ölüm olgusuna, zaman algısından eğlence kültürüne kadar geniş bir ölçekte dinselliğin gücünden kaynaklanan bir hayatı kutsallaştırma faaliyeti gözlemlenmektedir. Bu noktada Türk sinemasında geleneksel dindarlığın sınırlarının tam olarak belirlenebilmesi amacıyla bir konuya da açıklık getirmek gerekmektedir. O da popüler Türk sinemasında gözlenen dindarlık biçiminin popüler dindarlık olarak tanımlanıp tanımlanamayacağıdır. Geleneksel dindarlık ile popüler dindarlığı birbirinden ayıran Arslan, popüler dindarlık kavramını şehirleşme ile ortaya çıkan popüler kültürün dini inanış ve uygulamalardaki yansımalarını ifade etmek için kullanmaktadır (Arslan, 2004: 30-31).

Modern şehir olgusuyla yapımı tamamlanan Türk sineması filmlerinde tespit edilen din olgusunun, geleneksel toplumun din algısının toplumsal izdüşümü olarak kabul edilmesi, film örnekleri üzerinden izah edilmeye çalışılacaktır.

Geleneksel halk dindarlığı, tarihsel süreç içerisinde dindarlığın farklılaşan görünümlerini dini yaşayış, inanç, pratik, bilgi ve toplumsal etki gibi boyutlarda inceleme konusu edilirken aynı zamanda dindarlığın tecrübe edildiği mekân boyutu açısından da köy, kent ve gecekondu dindarlığı gibi alt kategorilere ayrılabilmektedir. Bu mekâna dayalı ayrım, özellikle dini inançların uygulamada araştırmaya konu olan alan ve örneklemle sınırlandırılmaktadır. Bu açıdan köy, kent ve gecekondu dindarlığı gibi kavramların açılımı, gündelik hayatın tecrübe edildiği toplumsal zemine göre değişen dindarlık görünümlerini kapsamaktadır. Çünkü tarihsel ve toplumsal dinamiklere göre şekillenen farklı sosyal yaşam birimleri, böyle bir dindarlık

genelleştirmesinin sınırlarını zorlamaktadır. Fakat Türk sineması filmlerde tespit edilen dini bulguları kavramsal bir bütünlük içerisinde analiz etme çabası böyle bir sınıflandırmayı gerektirmektedir. Bu sınıflandırma ile popüler Türk sinemasında varsayılan geleneksel halk dindarlığı boyutlarının ön plana çıkan belirgin özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır (Yenen, 2011: 91).

Buna göre modern şehir ortamında köylü dindarlığının Türk sinemasına yansıması, dindarlığın sosyal tezahürleri sürecinde farklı özellikleriyle ortaya çıktığını ifade eden Yenen, bu özellikleri şu şekilde sıralamaktadır:

> Büyüsel unsurların özel bir yer işgal etmesi, kaderci ve teslimiyetçi bir dünya görüşünü öne çıkarması, ritüel ve dini törenler üzerinde ısrar etmesi, yüksek teolojik kavramsal spekülasyonlara fazla yer vermeden mitolojik zihniyetle uyum göstermesi, hurafe ve bidat olarak tanımlanan halk inanışlarının etkin olması. Geleneksel ve muhafazakâr bu özellikleri itibariyle köy dindarlığı, daha çok sözlü kültüre dayalı geleneksel ve muhafazakâr halk dindarlığının özel bir türünü teşkil etmektedir. Türk toplumunun demografik yapısının son birkaç on yıla kadar kırsal alanlar lehine şekillendiği düşünüldüğünde köy dindarlığının dinin sosyal yapı içerisindeki örgütlü algısal ve eylemsel konumunda önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir (Yenen, 2011: 91-92).

Bu açıdan bakıldığında Modern Türk sinemasında din olgusuyla ilgili yaygın tutumun köy dindarlığıyla şekillenen filmler yoluyla oluştuğunu söylenebilir. Modern Türk sineması örneklerinde köy dindarlığının toplumsal gerçekliği her yönüyle görülmektedir. Gözlemlenen bu durum ‘The İmam’ (2005) film örneği bağlamında açıklanmaya çalışılacaktır.

Sinema filmlerinin ülkelerin sosyal gerçekliklerine, dönemin sosyolojisini çözümlemede veri teşkil ettiğini ifade eden Erol Erkan, “The İmam Sosyolojik Bir Analiz” makalesinde düşüncelerini şöyle ifade eder:

> Filmlerin şüphesiz gerçekçi yönleri de bulunmaktadır. Bu yönüyle filmler sadece bir film değil onlar aynı zamanda toplumsal gerçekliği yansıtan kurgusal fenomenlerdir. Bu anlamda sinema toplumun, insanın kendi gerçekliğiyle yüzleşmesinin aracısıdır. Gerçeğin, gerçekçi gündelik yasamın izlerini taşıyan sinema aynı zamanda toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Dolayısıyla sinema üzerinden toplumsal olgular araştırılarak sosyal dokunun anlaşılması sağlanabilir. Gerçekçi bir anlatım ile temellenmiş filmler bir mesajı seyirciye iletirken beraberinde kültürel ve tarihsel bağlamı da sunar. Böylelikle soyut olaylar film aracılığıyla bireyin zihninde somutluk kazanır. Diğer yandan sinema izleyicilerin empati kurmasını mümkün kılarak gerçekliğin izleyiciyi tarafından deneyimlenmesini sağlar (Erkan, 2014: 79).

Toplum baskısı nedeniyle İmam Hatip kimliğini gizleyen Bilgisayar Mühendisi Emre karakterinin dramını konu alan The İmam (2005) filmi, Türk toplumunun sosyal yaralarına değinmektedir. Yusuf Tosun, bu durumu şu şekilde ifade eder:

> İmam Hatip Lisesi mezunu olmasına rağmen Bilgisayar Mühendisi olduktan sonra kimliğini (hem ismini, hem de mezun olduğu liseyi) gizleyen Emre, aslında bu yaptığının yanlış olduğunun farkındadır ve durumdan hicap duymaktadır. Bu hicap duyuş, belki bir vefa borcu olarak onu, hasta olan arkadaşının yerine imamlık görevine götürüyor ve olanlar oluyor. Günümüz toplumun da bu tür tiplere rastlamak mümkündür. İmam Hatip Liselerine uygulanan eşitsizlik, başörtüsü yasağı veya okulda uygulanan çarpık eğitim-öğretim sistemi gibi faktörler Emre'yi böyle bir davranışa itmiş olabilir. Ya da yaşadığı ortamın sosyal yapısı, Emre'yi farkında olmadan böyle bir şekle sokmuş olması mümkündür (Tosun, 2013).

Türkiye'de Cumhuriyet projesiyle gerçekleştiren modernleşme serüveni, Türk toplumuna yeni bir model olan modern hayat tarzı yaşayışını dayattığı ifade edilebilir. Modernleşme modeli, İslam kimliği ve kültürüyle yaşamlarına devam eden bireylerden kimilerini ikilem içerisinde kimilerini de sistemin baskısı altında bıraktığı görülmektedir. Dolayısıyla Türk toplumunda geleneksel kültüründen modern kültüre geçişte sosyo-kültürel anlamda değişmelerin meydana gelmesine zemin oluşturduğu söylenebilir. 'The imam' filminde de Emre karakteri, modern sistemin İslam kimliğini ve kültürünü benimseyip yaşamak isteyenler üzerinde oluşturduğu toplumsal baskı nedeniyle İmam Hatip kimliğini gizlemektedir. Erkan, konuyu şöyle ifade eder:

> Filmin başrol karakteri Emre kendi imam hatipli kimliğini, gerçeğini, geçmişini gizlemiştir. Ama sadece imam hatipli kimliğini değil dindar kimliğini de saklamıştır. Burada sorulması gereken temel soru Emre'nin neden buna ihtiyaç duyduğudur. Diğer bir ifadeyle Emre'yi kendi gerçeğini gizlemeye iten toplumsal neden/ler neydi? Bunun nedenleri arasında temel faktörün, bizim modernleşme serüvenimizle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü modernlik bir defa her şeyden önce din dışıydı ve dinin boyunduruğundan kurtulmuş bir hayat tarzı sunmaktaydı. Dolayısıyla Emre'nin kendi kimliğini gizlemesi arka planda bir gerilimin varlığına işaret etmektedir (Erkan, 2014: 79).

Türkiye'de, Cumhuriyetin Batılılaşma projesinden itibaren dini kimliğinden sıyrılmayan kesimler üzerinde toplumsal baskının meydana geldiği ifade edilebilir. Bu baskılardan birisi de dine inanan bireylerin dini kimlikleri sebebiyle modern bir meslek kategorisinde değerlendirilen mühendis veya doktor gibi meslekleri icra etmelerinin toplum tarafından hoş karşılanmadığı durumudur. Toplum tarafından bireyin dini kimliğiyle modern bir mesleği yapamayacağı ön yargısının taşınmasıdır. Tosun bu duruma şu şekilde değinir:

> The İmam filmi vesilesiyle toplumdaki; "Hiç İmam Hatip Mezunundan Mühendis, doktor olur mu?" ön yargı/tepkisine de değinmekte fayda vardır. Bu bağlamda doğu milletlerinin, ileriye dönük büyük atılımları için de mühendisin varlığı, ehemmiyeti ve mesleğindeki başarısı ön plana çıkmaktadır. Osmanlı İmparatorluğunun geri kalmışlığı ve yıkılışına sebep ana etken; fen ve teknikteki geri kalmışlık değil midir? Bilim ve teknolojide geri kalan milletlerin, diğer alanlarda da geri kalması kaçınılmazdır. Artık toplumun hemen hemen bütün alanlarına teknoloji girmiş vaziyette ve onsuz bir hayat tasavvur edemez durumdayız. Özellikle İslam âleminin buhranlar ve çalkantılar yaşadığı bir dönemde, yeniden şahlanış ve silkiniş için mühendisler şahsında ilim, fen ve teknik büyük bir öneme sahiptir. Mühendislerin bu yönüyle sorumluluk bilincinin farkına varmaları ve elindeki imkânları iyi değerlendirmeleri şarttır. Aslında önemli bir konuya parmak basan The İmam filmi gibi mühendisliği ve önemini vurgulayan sosyal-kültürel-sanatsal faaliyetlerin yapılmasına ihtiyaç vardır. Eğitici ve en önemlisi hatırlatıcı bir yönü olan bu faaliyetler, teşvik edilmeli ve geliştirilmelidir (Tosun, 2013).

Modern Türk sinema filmleri, bir karakterin şahsında somutlaşan modernite anlayışı ve bu yöndeki değişimi topluma yeni bir hayat anlayışı olarak ifade ederken, bir yönüyle de Türk toplumunun yönetim merkezini dinî bilginin temsil noktalarından kaydırma çabası içerisinde olduğu düşünülmektedir. Modern yaşamın bu geri kalmışlığın kıskacındaki hayatları yeni bir toplum anlayışına, kültürüne, geleneğine doğru eğriltme isteği, geleneksel değerler ve bu değerlerin biçimlendirdiği toplumsal yapı unsurlarını değişime zorlamaktadır. Bu anlamda modern bir toplum yapısının oluşabilmesi için ihtiyaç duyulanın Türk sineması filmleri üzerinden sosyalizasyonun gerçekleşmesi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte modern değişimin yapısal özellikleri Türk toplumuna indirgenerek asıl ulaşılmak istenen değişimin meydana gelmesinin beklenildiği ifade edilebilir. Dolayısıyla değişimlerden ulaşılmak istenen asıl sonucun, Türk sineması üzerinden dinî olanın kötü bir şekilde Türk toplumunun bilinçaltına yerleştirmek ve Batı'nın istediği modern insan seviyesini yakalamak olduğu düşünülmektedir.

Modern hayatın aydın insanları olarak telakki edilen dönemin yazar-çizerleri ve Avrupa'da okuyup memleketlerine dönmüş yönetmenler -senaristler-, gerek yazdıkları romanlarda gerekse sinema yapıtlarında yaratılan imajlar sayesinde Türk toplumunun dönüşümünü hızlandırmaya çalışarak hurafelerle süslü bir din anlayışını sinema perdesine yansıtmanın yanında; toplumun bilinçaltındaki dinin algılanış biçimini de etkilediler. Modern hayatın değişim öncüleri, Türk toplumunun içinde bulunduğu bu cehaletten kurtulması için bu cehalet bataklığının var olma nedeni olarak kabul edilen din ve din unsur ve sembolleri olan din adamı, cami, şekilsel

görünümlerin -tesettür, sakal- öncelikle toplum gözünde ve toplumun bilinçaltında ötekileştirmesi gerektiği üzerinde fikir birliği sağlarlar (Yenen. 2011).

Türk sinemasının ilk dönem filmlerinde din, toplumu peşinden sürükleyen, yaptırım gücünü elde eden, kendi menfaati ve otoritesinin meşruluğu adına karşısında durup yeğlediği Batı'nın bir parçası olan, yabancı ülke temsilcileriyle vatanının aleyhinde işbirliği yapabilecek bir sinema anlayışla perdeye yansır. Bu bağlamda din ve unsurları özellikle Cumhuriyet rejiminde Türk toplumunun değişmesinin karşısındaki tek engel olarak nitelendirilmesi söz konusudur. Yukarıda ifade edildiği gibi Türk sinema filmlerinde bu tarz karakterlerin ortaya çıkmasını destekleyen süreç, Türk toplumunun modern hayatı benimsemesinde dinî geleneğin -yerli değerlerin- değişim ve dönüşümün önündeki en büyük engel olarak telakki edilmesi temelinde gelişmiştir. Türk sinemasının bu dönem filmlerinde, dinin Türk toplumundaki işlevini tamamladığı, küresel dünya sistemini yakalamada toplumun önünde engel teşkil ettiği gerekçesiyle, dinin Türk toplumunun tüm yaşantısından uzakta bırakılması gerektiği anlayışının sinema perdesine yansıtıldığı görülmektedir. Ancak bu filmlerde görülen karakterlerin tamamen kurmaca, hayal ürünü olduğu ve hiçbir dinsel gelenekle, din adamlarıyla ilişkisi olmayan tiplemeler olduğunun da belirtilmesi gerekmektedir.

Türk sinemasının ilk dönem filmleri, Türk toplum yapısında yaratılan iki zıt kutup etrafında biçimlendirilmektedir. Bunlar geleneksel yaşam ile modern yaşam kavramlarına içerik kazandıran 'Aydın' ve 'Din Adam'ıdır.

Modernite ve geleneksellik ekseninde "devletin yukarıdan aşağıya dayattığı değerler, tabanda 'din' içinde formülleşen tepkilerle karşılaşmaktadır. Böylece, toplumu yenileştirmeye çalışan ve bunu Batı'dan edindikleri bilgiye göre yapan 'aydınlarla', her yeniliği din adına reddeden 'yobazlar' ve onlara alet olan 'cahil halk' kavramları üretilmiştir. Zaten zikredilen bu kavramlar, yakın tarihin dinsel aktörlerini nitelendirirken kendisine sık sık başvurulan özellikler arasında yer almaktadır" (Subaşı, 1996a: 176).

Natuk Baytan'ın yazıp yönettiği "Üç Kâğıtçı" filminin bir sahnesinde kırsal kesimde hayatlarını sürdüren köylülerin dini değerleri kullanılarak nasıl sömürüldüğüne örnek teşkil eden "Arif Efendi" karakteri, üzerinde durulması gereken

bir karakter prototipidir. “Arif Efendi” karakteri, yağmur duası sahnesinde, bu görevi yerine getirmek için köylülerden ücret almaktadır. Bunun yanında yağmurun yağma ihtimalini dua seansıyla değil nefesinin kuvvetiyle ilişkilendirdiği görülmektedir. Arif Efendi çıkılan yağmur duası seansının fiyasko ile sonuçlanmasını ise köyde imansız insanların olmasına bağlayarak olanları başka sebeplere bağlamaktadır. “Arif Efendi” karakteri dini değerlerle örtüşmeyen davranış ve yargılarla insanları dinin inanç ve pratiklerine karşı önyargılı kılmada ve yönlendirmede örnek teşkil etmektedir. ‘Arif Efendi’ karakteriyle sinema perdesine yansıtılan bu durum Türk sinemasının birçok filmine de ilham kaynağı olmuştur.

Türk sinemasının, din unsuru olarak toplumda kabul gören din adamlarının giyim tarzlarını da oldukça itici bir nitelikte tasvir etmekte olduğu görülmektedir. Bu din adamı karakterleri, başlarında sarık veya takkeleri, olabildiğince dağınık sakalları, uzun cüppeleri, ellerinde 99 tespihleri ve şalvar pantolonlarıyla bütünleşmiş bir giyim tarzı imajıyla sinema perdesine yansıtılır. Genel çerçevede din unsurlarının sunumunun, ister biçimsel olarak ister düşünsel olarak gericiliği yansıtacak nitelik ve biçimsellik imajını görüntüleyecek değer ve yaşam biçimlerinin temsilcisi niteliğinde Türk sinema filmlerine işlenmekte olduğu görülür. Türk sinemasının ilk dönem filmlerinde genel itibariyle din adamlarının, akılla örtüşmeyen inanç biçimlerini topluma enjekte eden, bu çerçevede toplumu yönlendiren, bunun yanında da cehennem kavramı ile yaptırımlarının uygulanışına güç kazandıran bir görüntü üzerinden Türk halkına sunulmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

Türk sinemasında Türk toplumunun modernleştirilmesinin temelini oluşturan en önemli etkenin Türk yönetmenin ve senaristin tabandan kopuk, tepeden topyekûn değişim politikalarıyla Türk toplum değerlerini batılı değerler çerçevesinde ele almasıdır. Bu anlayışın getirdiği en önemli sorun ise Türk sinemasına yansıyan, Türk toplumunun dini değerlerinin temsilcisi olarak kabul edilen din adamı karakteri üzerinden din ve dine ait değerleri aşağılayıcı bir tutumun içerisinde ele alınmasıdır. Bu bağlamda ortaya çıkan Türk sinema yapıtları dinin gerçeklerinden uzak, dinî hassasiyetleri kendince sinema perdesine yansıtmaya dayalı eserlerin oluşumunun önünü açmıştır. İlk dönem Türk romanlarında bu durumun belirgin önekleriyle karşılaşmak mümkündür. Türk sinema perdesine yansıyan dinî karakterlerin ilk

dönem Türk romanlarındaki din adamı tiplemelerinin yansıması olduğunu Gülendam şöyle ifade eder:

> Kurtuluş savaşı yıllarını anlatan romanlarda, dine, din adamına veya dindar insana ve dini değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme ortak bir tutum şeklinde karşımıza çıkar. Genel olarak köy romanlarında haksızlığa ve zulme uğrayan kişiler dine önem vermeyen kişiler iken; sömürü, zulüm ve haksızlığı yapanlar daima dindar kimseler olmuştur. Bu kimseler dini kendi çıkarlarına alet eden kimseler olsalar bile, işin bu yönü, köy romanlarında hiç vurgulanmaz ve 'insanı insan olarak değil bir takım kalıplara göre' ele alan sözde 'gerçekçi' bu romanların çoğu, 'parçayı bütün yerine koyma' veya 'özeli' genelleştirme hatasından kurtulamazlar (Gülendam, 2002:303).

Türk romanındaki bu tutumun aynı bakış açısıyla Türk sineması perdesine taşındığı görülmektedir. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı, Halide Edip Adıvar'ın romanından esinlenip uyarlanan "Vurun Kahpeye" adlı filmi de aynı tutumla Türk sinema perdesine taşınmıştır. Bu filmde modern hayat biçimine adapte olan "Aliye Öğretmen"in karşısına Osmanlı Devleti'nden beri süregelen hayat düzenini benimseyip koruyan "Hacı Fettah" karakteri konulur. "Hacı Fettah" karakteri kendi çıkarları için dinden son derece geniş bir yelpazede yararlanan ve aynı zamanda İngilizlerle işbirliği içerisinde olan bir vatan haini olarak yansıtılmıştır. Bu durum üzerinden dinin, Türk sineması filmlerinde yobazlığın, bilgisizliğin, ihanetin ve geri planda kalmanın sembolü olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Bu bağlamda Gülendam mevcut durumu şu cümlelerle ifade etmektedir:

> Zaferin, toplumu meydana getiren tüm kesimlerin işbirliği ile kazanıldığı gerçeği, olay bittikten sonra diğer eşrafla beraber din adamlarını ve dindarları çıkarcı, geri kafalı, düşmanla hiç çekinmeden işbirliği yapabilen vatan haini insanlar olarak gösterilmek suretiyle unutulmuş ve unutturulmaya çalışılmıştır (Gülendam, 2002a:307).

Bunun yanında Türk toplumunun birlikteliğini sağlamada öncelikli işleve sahip en önemli unsurun din ve dinî geleneğe bağlı değerlerin olduğu Türk sinema yapıtlarında sinema perdesine yansıtılmamış, Türk toplumunun değerleri ile batılı değerler birbirine uyum sağlayacak nitelikte sunulmuş ve batılı değerler içselleştirilmeye çalışılırken, Türk sinemasının dilinden yararlanıldığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Türk toplumun geleneksel değerlerini batı değerlerine dönüştürme noktasında yeni yaşam biçiminin, Türk sineması aracılığıyla görsellik kazandığı görülmektedir.

3.2. GELENEKSEL KÖY ATMOSFERİNDEN MODERN ŞEHİR ORTAMINA DOĞRU EKSEN DEĞİŞTİREN DİN OLGUSU

Türkiye’de özellikle II. Dünya savaşından sonra çeşitli nedenlere bağlı olarak hızlanan sanayileşme ve şehirlileşme süreci, toplumsal hayatın bütün boyutlarında önemli değişimlere sebep olmuş ve bu dönüşüm sürecinde de dinin farklı algılama, yorumlama ve tezahür biçimleri ortaya çıkmıştır. Özellikle 1950’li yıllardan sonra yaşanan iç göç dalgalanmaları ile birlikte Türkiye’nin yerleşimsel demografik dağılımı şehirlileşme denemelerinin olgunlaşmasına doğru düzenli olarak artış göstermiştir. Yaşanan toplumsal ve kültürel değişimin bir sonucu olarak şehirlileşme, yeni değer rol ve ilişki sistemleri oluşturarak geleneksel toplumun yerleşik kültürel değerleri, dini inanç ve anlayışlarının farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. Şehirleşme sürecinde yaşanan sosyo-kültürel değişim ile dini yaşantı arasındaki etkileşimi Konya örneğinde birtakım değişkenler üzerinden inceleyen Celalettin Çelik, dinin sosyolojik tezahürlerinin şehir ortamında farklılık gösterdiğini ifade etmektedir (Çelik, 2002).

Dini inanç ve ritüellerin geleneksel dini hayat pratiklerinden farklı bir şekilde şehir ortamında tecrübe edilmesiyle de ‘kent dindarlığı’ ortaya çıkmaktadır. Türk kentlileşme tecrübesi, geleneksel ve kentsel değerlerden uzakta ama her ikisinden de bazı öğeler barındıran sentezleyici ve ortamın kendine özgü koşullarını üreten ‘arabesk’ bir kültür ve zihniyet değişimiyle sonuçlanmıştır. Sosyal yapılanma içerisinde çarpık kentlileşmenin ürettiği yeni kentlilik durumunu ifade eden arabesk tarzın, dinsel söylemin kentsel hayata uyum veya çatışma sürecinde de belirgin olduğu ifade edilmektedir (Çelik, 2006: 100).

Dinsel söylemin kent hayatına uyum süreci, kaderci, kanaatkârlık eğilimlerini besleyerek ve tahammül, sabır ve direnme sağlayarak zorluklara katlanmayı, yoksunlukla mücadele edebilmeyi motive eden dindarlık anlayışı ile ortaya çıkarken çatışma süreci ise alternatif bir karşı kültüre yönelme ve ikame etme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Modern şehir hayatında oluşturulan bu yeni kültür ve değer sisteminde geleneksel dindarlığın rolü azalırken yeni dindarlık formları ve görüntüleri de ortaya çıkmıştır (Güllü, 2010: 58).

Aynı şekilde bu durum, dini anlayışın pratikteki seyrinde de gözlemlenebilmektedir. "Göç eden insanlar ne geride bıraktıkları köy şartlarının gerektirdiği dindarlık anlayışını devam ettirebilmişler ne de yeni yerleşim bölgelerinin şehir kültüründen uzak dünyası içerisinde kent dindarlığını benimseyebilmişlerdir" (Subaşı, 2002: 17). Bu yeni dindarlık modelinin, geleneksel köy atmosferinden modern şehir ortamına doğru eksen değiştiren din olgusunun anlayış temelini teşkil ettiği söylenebilir.

Bu yeni dindarlık formunu farklılaştıran asıl unsur ise daha çok dini tutum ve davranışlar seviyesinde gözlem imkânı sunmaktadır. Bu gözden geçirme sonucunda şehirdeki konumunu yeniden düzenleme ihtiyacı hisseder ve ekonomik, siyasal ve dinsel açıdan yeni bir kimlik inşa sürecine dâhil olur. Dini açıdan oluşturduğu bu yeni kimlik ise değişen bir dindarlık anlayışının tezahürleri olarak değerlendirilmektedir (Yenen, 2011: 108-109).

Niyazi Akyüz, 'Gecekondularda Dini Hayat Ve Kentlileşme' eserinde bu durumu şöyle tanımlamaktadır:

> Şöyle ki, "size göre bir Müslüman nasıl olmalı" sorusunun cevabı, % 71 gibi bir çoğunlukla "kalbi temiz doğru dürüst olmalı" şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hâlbuki ritüellerin daha önemli olduğu kabul edilen geleneksel dindarlık anlayışının pratik boyutunu teşkil eden uygulamalar, "camiye gitmeli, namazında orucunda olmalı‖ (% 5) ve "Allah'ın emirlerini uygulamalı" (% 5) olmak üzere dikkat çekmektedir. Aynı şekilde "İslam'ı yaşama yolu nedir" sorusuna verilen cevap "bir dini cemaate bağlanmak" (% 22) ve "bir mürşide bağlanmak" (% 15) şeklinde yoğunlaşırken bu durum dini yaşantı noktasında hem köy dindarlığının devamını (bir mürşide bağlanmak) hem de yeni dini örgütlenmelerin (bir dini cemaate bağlanmak) ortaya çıktığına işaret etmektedir (Akyüz, 2007: 161-164).

Dindarlığın farklı boyutlarının tespit edilmesinde örnek olabilecek bu rakamsal sonuçlar, gecekondu mahallelerinde dindarlığın farklı değerlerle yeniden üretilmesine zemin hazırlamış olduğu görülmektedir. Geleneksel halk dindarlığından farklılaşan bu yeni zeminin ise dini hayatın sosyo-kültürel etkenlerle tecrübe edilmesinde tutum düzeyinde bir yoğunlaşmayı beraberinde getirmekte olduğu düşünülmektedir. Bu yoğunlaşma, yukarıda belirtilen köy ve kent arasında kalmışlığın dini hayattaki tezahürü olarak farklı görüntülerle ortaya çıkmaktadır. Çünkü geleneksel köy hayatında mevcudiyetine vurgu yapılması gerekliği bulunmayan dindarlık olgusu, kent ortamında bir kimlik oluşturma amacına yönelik olarak gösterilmesi gereken bir

fenomene dönüşmektedir. Köylülük reflekslerini kolaylıkla terk edemeyen ve kentli değerleri aynı oranda içselleştiremeyen gecekondu insanı, çatışmacı bir eğilimle kendisini kent karşısında konumlandırmakta olduğu görülmektedir. Bu konumlandırma, şehir hayatının paradigmasını dikkate almayan bir alternatif bir tavırla ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, gecekondu mahallesi sakini, beraberinde getirdiği kültürel bagajın dini söyleminin bu yeni hayat tarzında (Şehir) bir karşılığı olmadığını çeşitli boyutlarda tecrübe etmektedir. Neticede kimliğini oluşturduğu geleneksel köy dindarlığını kent şartlarına uygun bir formda üretemediği bu süreçte sahip olduğu dini değerler, gösterişçi dindarlık (Okumuş, 2002: 176) anlayışını akla getirecek bir olguya dönüşmektedir.

Çünkü gösterişçi dindarlığın oluşması ve gelişiminde çeşitli sosyal nedenler rol oynamaktadır. Bu çerçevede biçime ve niceliğe önem verme, farklılıkları kabul etmeme, baskı, kınama, korku, dışlanma, tutuculuk, meşruluk, kimlik bunalımı, damgalanma, ödül ve ceza, manipülasyon, sosyal kontrolün etkisizliği, güvensiz ortam, sosyal tabaka ve statü, güçlenme endişesi, kabul edilmeme korkusu, uyum problemi, anomi ve yabancılaşma, sosyal değişim vs. gösterişçi dindarlığın sosyal nedenleri olarak zikredilmektedir (Okumuş, 2002: 177) . Geleneksel yaşantıdan modern yaşantıya doğru eksen değiştiren din, yeni yaşam stiline uygun dindarlığın üretilmesine zemin hazırladığı söyleyebilir. Dolaysıyla bu sosyal değişim, dini inanç ve modern yaşantı arasında uyum ve kimlik bunalımı gibi sosyolojik gerilimlerin ortaya çıkmasına sebep olarak değerlendirilebilir.

Türk sineması yapıtlarının birçoğunda, kent-kırsal, modern-geleneksel (din) bireşimi arasında maddi-manevi boyutta ikilemde kalmış bireyin, hayatı çerçevesi neticesindeki konuların ele alındığını söylemek mümkündür. Türk sinemasının, kırsaldan kente gelen bireylerin yeni atmosfere uyum sağlama çabalarını, modern kültür ile geleneksel kültür arasındaki aşılmaz normları çok yönlü bir anlatımla film yapıtlarıyla ele almaya çalıştığı görülmektedir. Modern hayat, kırsal hayatın geleneğinden, değerlerinden çok uzakta bir anlayışla kurulmuştur ve bu atmosferde nefes alabilmenin tek kuralı, dini geleneğin anlayış ve perspektifinden oldukça uzakta yaşamak olgusuna dayandığı görülmektedir. Türk sinema filmleri vasıtasıyla dinin, genel itibariyle rüşvet, adam kayırmacılık, düzenbazlık, sahtekârlık, hilekârlık, dolandırıcılık, başkasının namusuna göz dikmek gibi olumsuz tiplemelerle sinema

perdesine yansıtıldığı görülmektedir. Bu bağlamda popüler Türk sineması filmlerinde din olgusunun, kentleşmenin yarattığı din algısı neticesinde yeni hayatın bireşimi, bir parçası olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür.

Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı 'Yoksul', yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği 'Kiracı' , Natuk Baytan'ın yönettiği 'Sakar Şakir' filmlerine baktığımızda, bu filmlerde çizilen dini unsurların kullanılma üslubunun modern şehrin asıl gerçeği olan maddiyata çok yakın duran bir tiplemeyle sunulmaya çalışıldığı fark edilmektedir. Bu bağlam içerisinde din realitesinin toplum üzerindeki güven hissiyatından yararlanmayı 'işini bilmek' tabiri üzerinden sinema perdesine yansıtıldığı görülmektedir. Bu filmlerde kullanılan takke, sakal, tespih, cübbe gibi sembolleri üzerinde taşıyan dini karakterler; Türk toplumunun tasavvuf yoluyla İslam'ı benimsemesinden ötürü, Türk toplumunun bu karakterdeki insanlara karşı sorgusuz bir inanç beslemesine zemin hazırlamış, bu sembolleri üzerinde taşıyan herkes sonsuz saygı ve hürmete layık görülmüştür. Bahsedilen filmler üzerinden yola çıkıldığında modern hayattaki din-dini sembollerin toplumun sosyal, siyasal ve ticaret hayatında alabildiğine hileyle, usulsüzlük görüntüsü altında anılmaya başlanılan bir olguda sunulduğu görülmektedir.

Popüler Türk filmlerinin biçimsel anlatıları ve bu biçimselliğin içinde örülen duygular üzerinden geniş kitleleri etki altına aldığını ifade edebiliriz. Türk toplumu, dini yaşamın haiz olduğu sınırların dışına sinema filmleri aracılığı ile sıyrıltılmaya çalışılmış ve dini öğretilerin sınır koyduğu farklı hayatlar üzerinde tecrübeler edinilme alt yapısı hazır hale getirilmiştir. Popüler Türk filmlerinin, seyircilerine dini değerlerin sınır çizgisi dışında da bir hayatın yaşanabilir olduğu söylemine zemin hazırladığı ifade edilebilir. Bu durumun dini karakterleri gülünç duruma düşürdüğü, dini önemsizleştirdiği ve filmin sonunda da dinin toplumu akıl dışılığa teşvik ettiği vurgusu ile dine karşı önyargıların oluşmasını tetiklediği ileri sürülebilir.

Popüler Türk sineması, toplumun beğenisine, isteğine ve arzularına göre kendisine pozisyon belirleyen, kurgu özelliği taşıyan imajların bir yansıması olarak Türk sinema tarihinde önemli bir izlenim bırakmıştır. Popüler Türk sineması, konu, tema ve görsellik olarak popüler toplum kültürü ile etkileşim içerisinde bulunan bir yapı olmakla beraber, sosyal hayattaki keşmekeşten haberdar olunması maksadıyla

izleyiciye bir pencere açmaktadır. Bu pencerenin nihai hedefi toplumun aksayan, farkına varılmayan veya değinilmek istenilmeyen yönlerine ayna tutup, toplumların gündelik yaşamlarını meşgul eden sorunları sinema perdesine yansıtmaktır. Aydan Özsoy'un toplumun birçok değerinden beslenerek kendisini var kılan popüler kültür üzerindeki düşüncesi ise şu şekildedir:

> Popüler kültür, bir toplumda yaygın olarak paylaşılan, inançlar, pratikler ve nesnelerin toplamıdır. Daha politik tanımı ile kitlelerin ya da bağımlı sınıfların kültürünü dile getirmekte kullanılan bir deyimdir. Bunlar hem kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelerini, hem de 'popüler' inançları bunların yanı sıra siyasi ve tecimsel merkezlerden yayılan kitlesel inançları, pratikleri ve nesneleri içerir. Popüler kültür, tabiler ve güçsüzlerin kültürüdür. Bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tâbi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır (Özsoy, 2004: 284).

Bu bağlamda egemenlik altına alma güçlerinin istemlerine göre biçimlendiği düşünülen popüler kültürden nasiplenen Türk sineması da, Türk toplumunda var olan değerlere alternatif değerler yaratıp, kendi düşünme perspektifi çerçevesinde yeni bir tutum ve değerlendirme anlayışında toplumun bilinçaltına inebilen bir araç niteliğine sahip olduğu görülmektedir.

Geleneksel Türk sinemasında geleneksel halk dindarlığının özel bir formu olarak gecekondu dindarlığına ilişkin atıflara, 1960'lı yıllardan sonra başlayan ve 1970- 1980 yılları arasında yoğunlaşan iç göç temalı filmlerde rastlanmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren Türk sinemasında sömürü ve baskıcı toplumsal kurumlar, geri kalmışlık, feodalite ve cahillik gibi temaların yanında İstanbul'a yönelen iç göç, konut sorunu ve gecekondulaşma olgusu da "gecekondu filmleri" aracılığıyla hızlı bir değişim geçiren ülkenin yaşadığı sancılar ve çözülmeler bağlamında incelenmiştir. Ayrıca bu gecekondu filmleri sadece köy-kent çelişkisini değil kadının toplumsal statüsü, kırsal alan problemleri, ağalık, eşkıyalık ve dinin görece yaygınlığına da temas etmektedir (Yıldız, 2008: 89).

Türk Sineması yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad'ın çektiği 'Gelin' filminin, geleneksel köy atmosferinden modern şehir hayatına doğru göç sebebiyle meydana gelen din olgusu değişimi sorununu başarılı bir yaklaşımla ele aldığı görülmektedir. Yönetmen 'Gelin' filmi üzerinden, geleneğine bağlı bir Türk ailesinin dini yaşantısını modern şehir ortamında nasıl canlı tutmaya çalıştığını göstermektedir.

Akad'ın, Hz. İbrahim kıssasından yola çıkılarak yazıp yönettiği 'Gelin' (1973) filmi, konumuz çerçevesinde modern şehir dindarlığı açısından değerlendirilecektir.

Gelin filmi, Yozgat'ın Sorgun ilçesinden İstanbul'a göç eden kalabalık bir ailenin kenar bir gecekondu mahallesi üzerinden büyük şehirde tutunma çabaları arasında ailenin büyük gelininin hasta çocuğunu tedavi ettirme mücadelesini ve aile büyüklerinin para kazanma hırsı ve batıl inançları sebebiyle çocuğun ölümünü anlatmaktadır. Akad, filmin metaforik temelini ise Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i Allah yoluna kurban etme niyeti üzerine kendisine gönderilen koçu kesmesi ile insanlığın cehaletten aydınlığa çıkmasını ters bir okumayla oluşturmaktadır (Yenen, 2011: 111).

Akad 'Gelin' filminde, başrol karakter İlyas Efendi ile ailesinin benimsediği din anlayışının geleneksel ile modern yaşam arasındaki gerilimi başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Bunun yanında ailenin ve İlyas Efendi'nin geleneksel inançlarının modern yaşam baskısı karşısındaki değişimini de vurgulamakta olduğu söylenebilir. Yenen bu durumu şöyle ifade eder:

> İlyas Efendi eşi, iki oğlu (Hıdır- Veli), iki gelini (Meryem- Naciye) ve üç torunu (Hasan-Hüseyin-Osman) ile gecekondu mahallesinde yaşayan dindar bir aile reisidir. Kendisiyle birlikte ailesinin benimsediği dindarlığın (gecekondu dindarlığı) iki önemli boyutu dikkat çekmektedir. Birincisi, ayrıldığı köy şartlarında sahip olduğu inançlara sıkıca bağlı kalmak, ikincisi ise göç ettiği şehrin değerlerini benimsememe konusunda bilinçli bir direnç göstermektir. Filmde özellikle İlyas Efendi ve eşinin ısrarla bağlı kaldığı geleneksel değerler, günlük rutin dini görevlerin dışında (namaz, oruç, bayram, vs.) "tıp bilimine güvensizlik" şeklinde temsil edilmektedir. Meryem'in (Gelin) oğlunun (Osman) sık sık bayılmasıyla ortaya çıkan hastalığı karşısında aile, düzenli bir ilgisizlik sergilemektedir. Önceleri rahatsızlığı çocuk olmasına bağlayarak dikkate almayan aile, daha sonra hastalığın varlığını kabul ettikten sonra "nefesi kuvvetli bir kimseye okutma, muska ve kurşun döktürme" gibi geleneksel 'tedavi' yöntemlerine başvurmaktadır. Bu arada aile, Meryem'in ısrarla çocuğunu doktora götürme isteğine de karşı gelmektedir. Fakat Meryem'in çocuğunu gizlice doktora muayene ettirmesi ve kalbinin delik olduğunu öğrenmesi üzerine gereken 7 bin lira isteği de reddedilmektedir. Böylelikle aile tarafından hastalık karşısında gösterilen ilgisiz tutumun kaynağı, geleneksel dini inançlar ve paraya karşı gösterilen aşırı önemde yoğunlaşmaktadır. Fakat hastalık karşısında geliştirilen geleneksel kabulleni̇şin dayanağı, farklı durumlar karşısında değişmektedir. Zira Hacı İlyas Efendi, kendi rahatsızlığında ilaç kullanmakta ve satın almak istedikleri işyeri sahibini tehditle ikna etmektedir. Bu haliyle benimsedikleri geleneksel değerlerin sahicilikten uzak bir gösteriş biçimine dönüştüğü görülmektedir (Yenen, 2011: 111-112).

'Gelin' filmindeki İlyas Efendi ve ailesi karakterleri üzerinden ifade edilebilir başka bir dini boyut ise geleneksel dini inançtan modern şehir ortamının inanç ve değerlerini benimseme yönelimi içerisinde olmalarıdır. İlyas Efendinin ailesi

açısından modern şehir (İstanbul), kendilerini dini değerlerinden yozlaştıran bir unsur olarak kabul edildiği görülmektedir. “Modern şehir, inanç kimliğine tehdit oluşturmakta olduğu düşünülmektedir. Dolaysıyla şehir uzak durulması gereken bir mekân olarak algılanmaktadır. Fakat bu tutumda da bir sahicilik sorunu belirmektedir. Çünkü aile, kültürünü reddettikleri şehirde bir market sahibi olmayı ihtiras derecesinde istemektedir (Yenen, 2011).

Toplulukların geleneksel yaşantıdan modern şehirlere göçleriyle birlikte dini inanış ve uygulamalarını da mümkün mertebe birlikteliklerinde yaşamlarında görünür kıldıkları görülür. Dolayısıyla göç eden maddi-manevi gelenek, maddi-manevi değerler kentte kendine yeni yaşam alanları bulmuştur. Özellikle değişim-dönüşüm sürecinin hızlandığı bu dönemde, toplum nezdinde en muteber sayılan değerlerin, dini değerler kılığına girme eğiliminden bahsedilebilir. Denilebilir ki din realitesi, kültür-geleneğin son sığınacağı kale olmaktadır. Dolayısıyla Türk sinema yapıtlarında, aslında toplumların eski yaşayışlarından kaynaklanan birçok alışkanlık ve değer, kolayca ‘din gereğiymiş’ niteliği kazanır. Türk sinema filmlerinde, kent yaşamıyla bütünsellik kazanan bu değerlerin genel itibariyle olumsuz bir imajda sunulduğu ifade edilebilir. Dindar, hoca, şeyh ve imam sıfatı taşıyan insanlara karşı ön yargıların gelişmesine olanak tanındığı görülmektedir. “Hacıdan hocadan, korkacaksın. İmamın dediğini yap, yaptığını yapma.” gibi söylemler bu yeni tutumun toplum nezdinde yarattığı dezenformasyonun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Türk sinemasının modernite perspektifinde zihinsel ve biçimsel bir değişimi gerçekleştirmek istediğini söylemek mümkündür. Bu değişimin, ideal olanın sinema perdesine yansımasına dayandığı gibi bazen olumsuzlukların yerilmesi unsurunu da içinde taşıyan bir yapıyı da oluşturmakta olduğu görülür.

Türk sinemasında Türk toplumun sosyal hayat yapısının ve değerler sisteminin oluşumunda önemli bir işleve sahip olan din olgusunun, dinin unsurları üzerinden de ifade edildiği görülmektedir. Dinin, içine girdiği toplumun yapısıyla bütünleştiğini ve değer sistemini etkilediğini söylemek mümkündür. Türk sineması filmlerinde de din ile ayırt edilemez bir hale gelen geleneksel değerlerin dinin ayrılmaz bir parçasıymış gibi kabul edildiği görülmektedir. Buna bağlı olarak din dışı uygulamaların, davranışların çoğu zaman dini bir perspektif içinde sunulduğu görülmektedir. Bu noktadan bakıldığında Türk sineması filmlerinde din ve unsurları oldukça olumsuz

karakterlerde, sahnelerde sunulurken, eleştiriler hurafeleri dine mal eden bir zihniyete değil dinin asıl bir işlevi olan uygulama alanına yöneltilmektedir. Bu filmlerde din ve unsurlarının, değişimin ve gelişimin önünü tıkayan, toplumu akıl dışı uygulama ve öğretilerle, çeşitli hurafelerle korkutarak olumsuz karakterler ve sahnelerde sunulduğu görülmektedir. Türk sinemasında dini anlayışın, modern perspektiften uzak, dünyayı algılama düzeyi içinde yaşadığı toplumsal grubu aşamamış, yeniliği kendi yokluğunun başlangıcı olarak kabul eden bir bakış açısıyla oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

Türk sinema eserlerinde, Türk toplumsal yapısı içerisinde köy hayatında önemli konumlara sahip olan ağa ve muhtar ikilisinin, din adamlarının icraatlarını meşrulaştırmak için yaslandıkları güç odakları olarak tasvir edildiği görülmektedir. Bu yönüyle din adamı- ağa ve muhtar üçlüsü çıkarların meşrulaştırılması noktasında diyalektik bir yapıya sahipken, modern şehir hayatında bu karakterler güçlerini sermayelerinden alırlar, din adamı sermaye sahiplerinin davranışlarını dine uygun kıldırma, cevaz verme konusunda iş birliği içerisinde olduğu imajıyla sinema perdesine aktarıldığını söylemek mümkündür.

3.3. TÜRK SİNEMASI VE TELEVİZYONUNDA KULLANILAN DİN OLGUSUNUN BİREYİN SOSYALİZASYONU ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Sosyalizasyon, “belirli toplumsal durumların deneyimi ve bilgisi aracılığıyla insan davranışının şekillendirilmesi: bireylerin kendi davranışlarına ilişkin olarak başkalarının beklentilerinden haberdar oldukları; bir toplumsal grubun veya toplumun normlarını, törelerini, değerlerini ve inançlarını edindikleri ve toplumsal grubun veya toplumun kültürünün aktarıldığı süreç’’ olarak tanımlanır (Watson, 1984: 153).

İnsan davranışlarının büyük bir çoğunluğu öğrenilmiş davranışlardır. Yani belirli bir öğrenme süreci içerisinde belirli davranışlar gösteririz. İnsanlarda içgüdüsel davranışlar çok az hatta yok denecek kadar azdır, insanların belirli bir toplumda belirli şeyleri öğrenmeleri, toplumsallaşma süreci olarak tanımlanan bir oluşum içerisinde gerçekleşmektedir. Demek ki, insanın kendine uygun insanca davranışları öğrenme süresi toplumsallaşmadır. Bu süreç, bireyin doğumuyla başlayarak onun dili, yaşadığı

kültürü öğrenmesini ve bunları gelecek nesillere aktarmasını içermektedir. Böylece, birey yaşadığı toplum içerisinde bir kişilik kazanır. Toplumsallaşma bu açıdan belirli bir kişilik kazanma yöntemidir denebilir. Bireyin kimlik kazanmasını sağlayan şey toplumsal habitatın içerisinde edindiği roldür. Toplumsallaşma, bireye bu rollerin ve onları destekleyen tutumların öğretilmesini de sağlamaktadır (Uzkan, 2018).

Toplumsallaşma aynı zamanda bir farklılaşma ve yenilenme sürecidir. Birey, doğumundan ölümüne kadar sürekli bu sürecin içerisindedir. Bu süreçte birey, toplumsallaşma araçları vasıtasıyla devamlı olarak yeni şeyler öğrenerek kendini yeniler. Günümüzde eğitim, teknoloji ve sanat, toplumsallaşma araçlarının başında yer almaktadır. Bu unsurlar bilgi üretirken sosyalizasyonu da sağlamaktadırlar. Özellikle kitle iletişim araçlarının toplumsallaşmada etkin rol oynaması günümüzün bir olgusudur. Bu olgu diğer araçlardan daha farklı ve daha güçlü bir etkiye sahiptir. Örneğin, teknolojik bir unsur olan televizyon büyük izleyici kitlesine sahip olarak en yaygın toplumsallaştırma aracı olarak işlev görmektedir. Çift taraflı bir bıçak gibi hem yerli kültürel enformasyonu bireylere sunmakta, hem de yabancı yayınlar ile milli kültürün parçalanmasına da neden olabilmektedir (Uzkan, 2018).

Birey ve toplum arasında bir bağ oluşturan toplumsallaşma, insan ürünü olan toplumların kaliteli bir biçimde yaşamlarına devam etmelerini sağlamaktadır. Mademki birey doğası gereği dönüp dolaşıp yine özünde var olan kavramlara ihtiyaç duyup onlara sahip çıkmakta, öyleyse varlığı açısından oldukça önemli toplumsallaşmaya da gereken özeni göstermelidir. Özüne dönmeli, özenle toplumsal yaşamı adımlamaya devam etmelidir (Uzkan, 2018).

Bununla birlikte genel anlamıyla sosyalizasyon süreci, toplumun mevcut değer ve normlarının bireylere öğretilmesi süreci olarak da tanımlanabilir. Bu süreç içinde bireyler hangi durumlarda nasıl davranacaklarını öğrenirler. Yine bu süreç içinde bireyler, sahip oldukları ya da toplum tarafından kendilerine verilen rollerin ve bunların sonucu olarak sahip olunan statülerin gerektirdiği davranış biçimlerini, toplumun ve öteki bireylerin kendilerinden beklentilerini öğrenirler (Arslan, 69).

Birey açısından taşıdığı önem nedeniyle sosyalizasyon konusu üzerinde durulması gerektiğini ifade eden Ali ARSLAN, bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

> Sosyalizasyon süreci içinde birey kendi toplumunun bir üyesi olmayı; toplumu tarafından kabul gören davranış örüntülerini, insanın davranışlarına yön veren, bunları belirleyip şekillendiren temel toplumsal ve kültürel değerleri, normları öğrenir. Öğrenmekle de kalmayıp bunları içselleştirip kendisine mal eder ve bu değer ve normlar doğrultusunda davranmaya başlar. Daha öz bir anlatımla, bu süreç sayesinde birey toplumu ile bütünleşir, toplumunun bir parçası haline gelir. Bu bütünleşme, bireyin kendi kimliğini yitirmesi, kişiliğinin yok olması demek değildir. Bireyin, toplumunda kabul gören bir insan kimliğine kavuşması demektir (Arslan, 6-7).

Sosyalizasyon sürecinin bireyin maddi ve manevi çevresiyle de etkileşim içerisinde olduğunu ifade eden Richard E. Dawson, düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

> Sosyalizasyon, toplumsal ilişkiler ağının bütünü içerisinde yer alan çok karmaşık bir süreçtir. Bu süreç, bütün toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel ilişki pratikleri ve kurumlarıyla ilgilidir. Çocuk büyütme pratikleri, okul, iş süreçleri, siyasal karar verme süreçleri, eğlenme ve boş zaman pratikleri, tapınma pratikleri, askeri ve cezai deneyimler ve benzerlerinin hepsi, toplumsallaşma sürecinde rol oynar. Bu yüzden, aile, arkadaşlık grupları, okul, siyasal partiler, hükümet, ordu, iş yeri, (fabrika, çiftlik, büro vb.), sendikalar, işveren dernekleri, tapınak(cami, kilise, sinagog vb.), kitle iletişim araçları (radyo, televizyon, basın), sinema, yayınevleri, kulüpler, kahvehaneler, toplumsallaştırma etkenleri arasında yer alır (Dawson, 1977: 171-209).

Sosyalizasyon bir etkileşim sürecidir. Bu süreçte bireyin kazandığı kimlik toplumla arasında bir bağ oluşturur. Bu bağ sayesinde birey kimliğiyle toplumun bir parçası olarak hayatını sürdürür. Sosyalizasyon, bir nevi bireye toplumda var olan gelenek-görenek-değer-tutum ve uygulamalara uyum sürecini öğrenmenin yollarını gösterir. Bu süreç sonucunda bireyin, etkileşim içerisinde olduğu toplumda kabul edilen değerleri benimsediği kabul edilir.

Toplumsallaşma dediğimiz bu süreç, bireylerin varlığı kadar toplumların varlığı bakımından da hayati bir önem taşımaktadır. Toplumların varlığının sağlıklı bir şekilde sürmesi ancak Toplumsallaşma sürecinin sağlıklı bir şekilde sürmesi ile mümkün olmaktadır. Ziya Gökalp'in de belirttiği gibi, bu süreç sayesinde yetişkin kuşak yetişmekte olan kuşağa duygu ve düşüncelerini aktarır (Tezcan, 1988: 26).

Bireyin sosyalizasyon süreci üzerinde kitle iletişim araçlarının önemli oranda etkili olduğu kabul edilmektedir. Bunun yanında kitle iletişim araçlarının bireyin

sosyalizasyon süreci üzerinde her zaman olumlu etkiler bıraktığını söylemek de mümkün değildir. Çünkü kitle iletişim araçları, bazı durumlarda bireyin sosyalizasyonunu engelleyici doğrultuda bir etkiye de neden olabilmektedir. Medya ve toplum arasındaki etkileşim üzerinde yapılan birçok araştırmada medyanın toplum kuşakları üzerinde yozlaştırma etkisi meydana getirdiği vurgulanmaktadır. Oliver Boyd-Barrett, 'Media, Knowledge and Power' çalışmasında bu konuya şöyle değinir:

> Kitle iletişim araçlarının ve özellikle de televizyonun ülkemizde de son derece etkili olduğunun önemli göstergelerinden biri, televizyon dizileridir. İzleyiciler, televizyon dizilerinden öylesine etkilenmektedirler ki, yaşadıkları 'gerçek dünya'dan daha çok, dizilerdeki 'yapay dünya'da olup bitenlerle ilgilenmektedirler. Bunun sonucu olarak da, güncel sorunlar unutulmakta, kişilerin kendi sorunlarından daha çok, gerçek olmayan bir dünyanın ve o dünyadaki kişilerin sorunları önem kazanmaktadır (Barrett&Braham, 1995: 80).

Bu çerçevede medyanın bireylere örnek rol model sunduğunu da belirtmek mümkündür. Bireylerin, medya unsurlarıyla özdeşim kurarak kendilerini geliştirmek arayışı içinde oldukları bilinen bir gerçektir. Hatta bireylerin bu özdeşim kurma eğilimlerinin yalnızca çocuklarla ve gençlerle sınırlı kalmadığını da sosyologlar, psikologlar tarafından gerçekleştirilen araştırmalar ortaya koymaktadır. Dünya ülkelerinin büyük çoğunluğunda, ortalama bir insanın, günde asgari birkaç saatini televizyon karşısında harcadığı da sanırım herkesçe aşikârdır. Bütün bu gerçekler hatırda tutulduğuna, amaca uygun olarak kullanılmayan, ya da medya etiğinden sapmış bir şekilde işlev yapan iletişim araçlarının ve özellikle de televizyonun ne kadar etkili bir silah olabileceği bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir.

Medyanın üzerindeki kontrol mekanizmanın zayıf olduğu ülkelerde medyanın toplumun oto kontrolünü elinde bulundurduğunu söylemek mümkündür. Medyanın gelişim yaşındaki çocuktan tutun gelişme evresini tamamlamış bireylere kadar önemli oranda etkiye sahip olduğu ifade edilebilir. Bununla birlikte ailelerin medyanın olumsuz etkileri konusu üzerine dikkatle eğilmedikleri görülmektedir. Sadece bireyler olarak değil, toplumsal olarak hepimiz medyanın bu etki boyutundaki değişim sürecinde yer almaktayız. Dinlenilen müzikten, yenilen yemekten, giyilen kıyafetten, okunulan kitaba ve izlenilen sinema filmine kadar her konuda medyanın yönlendirmesi takip edilmekte ve etkisi altında kalındığı görülmektedir.

Medyanın evrensel boyuttaki bu etkisinin belirli ölçütlere sahip olduğunu ifade eden Barrett, bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

> Medya ile dinleyiciler-izleyiciler arasındaki bu ilişki oldukça çok boyutlu ve karmaşık niteliklidir. Haliyle, medyanın yapabileceği etkiler, bu etkilerin türleri, derece ve şiddetleri birçok faktör tarafından belirlenir. Konu bireyler boyutunda ele alındığında, izleyicilerin toplumsal öz geçmişleri, yaşı, cinsiyeti, mesleği, yaşam biçimi, hayatı algılayış şekli, zihinsel özellikleri ve zekâsı, kişiliği, dini inançları ve öteki bireysel karakteristikleri gibi birçok etken işin içine girmektedir. Bireylerle ilgili olarak sayılan, bütün bu toplumsal ve psikolojik özellikler, medyanın bireyler üzerinde yaratacağı etkinin türünü, şeklini ve şiddetini belirlemede belirli ölçüde rol oynar. Hiç kuşkusuz bu konuda mesajların simgesel yapısı da gözden ırak tutulmamalıdır (Barrett & Braham, 1995: 82).

Özetle medyanın bireyin, tutum ve davranışları üzerinde önemli bir oranda etkileme gücüne sahip olduğu ifade edilebilir. Sadece bireylerin değil, toplumun ve kültürün de medyanın etki boyutunun alanının sınırları içerisinde olduğu söylemek mümkündür.

Konu bu boyuttan ele alındığında medya, kültürü geliştirmek-yaşatmak, bireylerin sağlıklı kişilik geliştirmelerine katkıda bulunmak şöyle dursun; tam tersine ulusal kültürü yıpratıp zayıflatıcı, bireylerin kişiliklerini ve ruh sağlıklarını bozucu nitelikte bir etki de yapabilmektedir. Okulda eğitimcilerin, aile de ebeveynlerin ve öteki toplumsal kontrol (sosyalizasyon) ajanlarının öğrettikleri aşıladıklarının tam tersini ön plana çıkartarak, özellikle çocukları ve gençleri çelişkiler içine sürükleyebilmektedir. Bu durum ise, toplumun mevcut değer ve normlarından sapma olarak tanımladığımız sapkın davranışları, körükleyip arttırıcı bir etki yapabilmektedir. Bütün bu olup bitenler de, bireyler arası ilişkileri düzenleyen toplumsal değerleri, normları, davranış kalıplarını yıpratarak, hatta yok ederek toplumun ve kültürün geleceğini tehdit edici bir boyuta ulaşabilmektedir (Arslan, 2006: 10).

Ayrıca, medyanın bireylere “örnek rol modelleri” sunduğunu da bilmeyen yoktur. Özellikle belli yaş dönemlerindeki bireylerin, özdeşim kurarak kendilerini geliştirmek arayışı içinde oldukları da herkesçe bilinen bir gerçektir. Hatta bireylerin bu özdeşim kurma eğilimlerinin yalnızca çocuklarla ve gençlerle sınırlı kalmadığını da sosyologlar, psikologlar ve eğitim bilimciler tarafından gerçekleştirilen araştırmalar ortaya koymaktadır. Dünya ülkelerinin büyük çoğunluğunda, ortalama

bir insanın, günde asgari birkaç saatini televizyon karşısında harcadığı da sanırım herkesçe aşikârdır. Bütün bu gerçekler hatırda tutulduğuna, amaca uygun olarak kullanılmayan, ya da medya etiğinden sapmış bir şekilde işlev yapan iletişim araçlarının ve özellikle de televizyonun ne kadar güçlü bir silah olabileceği bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir (Arslan, 2006: 10).

Bütün bunların da ötesinde, belki de televizyonun çocukların sosyal ve psikolojik gelişimlerinde neden olabileceği en büyük olumsuzluk, bu aygıtın, özdeşim kurma eğiliminde olan çocuklara sunduğu rasyonel ve gerçekçi olmayan örneksel modellerle ilgilidir. Çocukluk dönemleri, küçük insan bireylerinin, özdeşim kurabilecekleri bir örnek model arayışı içinde oldukları dönemlerdir. Bu özdeşim kurma eğilimi, çocukların kişilik gelişimleri açısından hayati bir öneme sahiptir. Fakat bu değerlendirme, çocuklardaki söz konusu eğilimlerin, amaca uygun ve doğru kanallara yönlendirildiği ölçüde geçerlidir. Aksi takdirde bilinçsizce ve rast gele seçilmiş yanlış modeller, çocukların kişilik gelişimlerinin sağlıklı olmayan temeller üzerinde şekillenmesine yol açabilmektedir. Çocukluk dönemlerinde temelleri atılıp, şekillenmeye başlayan bu kişilik özelliklerinin, çocukların yetişkinlik dönemlerinde ve hatta onların tüm yaşamları boyunca da etkisini sürdüreceği gerçeği dikkate alındığında, konunun önemi daha bir netlik kazanır.

Yetişkinlerin ve çocukların kitle iletişim araçları, özellikle -televizyon-sinema-dizi- karşısında harcadıkları zamanın büyüklüğü göz önünde bulundurulduğunda, medyanın kişilik gelişimi üzerinde yapabileceği olası etkilerin boyutunun daha anlaşılır hale geleceği düşülmektedir. Günümüzde yapılan birçok araştırmalar üzerinden sinema ve diziler üzerinden bireylerin ve özellikle çocukların özdeşleşmek istedikleri örnek modeller ile daha hızlı etkileşim içerisinde oldukları gerçeğini ortaya koyduğu söylenebilir.

Bu örnek modeller olumlu bir nitelik taşıyıp, bireylerin sosyal-psikolojik-kültürel gelişimlerinin gerçekleşmesine yardımcı olabileceği gibi, tam tersi de olabilmektedir. Televizyon-sinema-dizilerin sunduğu olumsuz tiplemeler bireylerin özdeşim kurmak için seçtiği modeller arasında yer alabilmektedir.

Medyanın ve özellikle televizyon aracılığıyla sinema-diziler üzerinden topluma enjekte edildiği varsayılan örnek modellerin toplum üzerindeki etkisini Celil ABUZAR, 'Televizyonun Aile Yapımız Üzerine Etkisi' makalesinde şu şekilde dile getirmektedir:

> Bu bağlamda, televizyonun etkisi ilk önce ailede başlamakta ve oradan bütün topluma yayılmaktadır. Daha önce de ifade etmeye çalıştığımız gibi televizyon, "dayatılan" popüler tüketim kültürünün taşıyıcılarından birisidir. Burada icra edilen programlarda, sinema, dizi ve reklamlarda; kimi zaman ahlaki değerlere saldırıya yer verilebilmekte, kimi zaman kutsal değerler olumsuz örneklerle gündeme getirilebilmekte, kimi zaman da ilk bakışta anlaşılamayan yöntemlerle din, aile, vatan sevgisi gibi değerler yıpratılabilmektedir. Olumlu ya da olumsuz anlamda model kişilikler sunularak toplumun bilinç altyapısı etkilenmeye çalışılmakta olduğu da gözlenmektedir (Abuzar, 2017: 83).

Yapılan bir araştırmaya göre göre; ülkemizde ailelerin ortalama olarak akşam vakitlerinde dört buçuk saatlerini televizyon dolaysıyla sinema-diziler başında geçirdiğini ve bireyin bir takım olumsuz kültür dayatmalarıyla karşı karşıya kaldığını ifade eden Abuzar, özellikle çocukların, gençlerin izlediği bir dizide rastladığı bir sahneyi şöyle anlatmaktadır:

> Mahallede mahallenin on, on beş yaşlarındaki çocukları "Hacı Bakkal'ın" bakkalının önünde, sokakta futbol oynamaktadır. Ve Hacı Bakkal, arada bir bakkalın önüne çıkıp çocuklara hışımla bakmaktadır ve hacı bakkalın kostümü olumsuz algı için "Özen"le! hazırlanmıştır. Bu ara çocuklardan biri bir şut çeker ve top Hacı Bakkal'ın bakkalından içeri girer. Ortalığı bir sessizlik kaplar, herkes korkuyla ne olacağını beklemektedir. Biraz sonra Hacı Bakkal bir elinde top ve bir elinde de kocaman bir bıçakla kapıda öfkeden burnundan soluyarak belirir. Çocuklara sert bir bakış atarak, "Ben size demedim mi burada top oynanmayacak" diye bağırır. Sonra da topu kesip çocukların üzerine atar. Peşinden de; "Tuh ben camiye gidecektim, sizin yüzünüzden namazım geçecek" der. Ve sonuçta bir iki dakikalık sahne ile neredeyse İslami bütün değerler bu olumsuz algı operasyonuyla yerle bir edilmiştir." Şimdi bu sahneyi izleyen çocukların zihninde din ile ilgili, Müslüman hacı tipolojisi ile ilgili, hac, cami, namaz ile ilgili nasıl bir algı oluşur acaba? (Abuzar, 2017: 84).

Abuzar yine başka bir örnekte konuyu şöyle ifade eder:

> Reytingi yüksek bir hastane dizisi. Hastaneye acil bir kalp krizi vakası gelir. Hastanın acil olarak ameliyata alınması gerekmektedir. Ama bir sorun bulunmaktadır. Hasta bir bayandır ve aile yine kostümleriyle "Özenle hazırlanmış!" bir muhafazakâr aile tiplemesidir. Sakallı, ceketli ve eli tespihli adam, bütün ısrarlara rağmen hastaya müdahale edilmesine "Dinimizce haramdır" diyerek engel olmaktadır. Çünkü hastanede bayan kalp doktoru olmadığı için erkek doktor ameliyata girecektir. Adama, "Bayan doktor buluncaya kadar eşin ölür" dendiğinde adam; " Ölürse ölsün, dinimizce caiz değildir" diyerek direnmektedir. Şimdi bir sorgulama yapacak olursak; acaba bu sahneyi izleyen insanlarımızın kafasında nasıl bir Müslüman imajı oluşur sizce? Cevabı gayet açık değil mi? Gerici, yobaz, itici ve ne kadar olumsuz ifade varsa hepsi işte… Ama

> aslında az bir din eğitimi olan herkes bilir ki, doktorlar meslek gereği; erkek veya kadın fark etmez, en mahrem yerlere bile ihtiyaç olduğunda bakabilir. Ama yanlı verilen bir sahne ile "Müslüman aile imajı" yerle bir edilmiştir bir kere... (Abuzar, 2017: 84-85).

Günümüzde maalesef televizyon dizilerinin ve sinema filmlerinin aile yapımızdan başlayarak gündelik hayatımızın şekillenmesine kadar birçok konuda etki gücüne sahip oldukları görülmektedir. Bireyler toplumun değer yargıları ile medyanın yarattığı değerler arasında gelgitler çizmektedir. Toplum sinema filmlerinin ve dizilerin oluşturmayı hedeflediği değer-kültür olgusu içerisine doğru itilmektedir. Birey, bu durumda bir değer karmaşası ortasında kalmaktadır; toplumun değer yargılarına göre mi yaşamını sürdürecek, yoksa sinemanın toplumların değer yargılarının üstünde oluşturduğu değer yargısına göre mi yaşantısına devam edecek? Bu bağlamda Abuzar, televizyon dizilerinin ve sinema filmlerinin görüldüğü gibi masum olmadıklarını, bireyin sosyalizasyonu üzerinde önemli derecede olumsuz bir etkiye sahip olabileceğini şu şekilde belirtir:

> Başlangıçta oldukça masum bir araç olarak evlerimizde sürekli açık olarak bulunan televizyon, görünürde yaşamı kolaylaştırıcı ve bizi eğlendirici bir araç gibi gözükürken gelecekte ortaya çıkabilecek ekran bağımlısı, anti sosyal, reel yaşam ve doğadan uzak, okumaktan hoşlanmayan bireylerin yetişmesinin de ana faktörlerinden biri olacak gibi görülüyor. Bir tuşun ucundaki sanal dünya, insanı gerçeklikten, sosyallikten alıp uzaklaştırarak kendine katmakta ve bir süre sonra tutsak almaktadır. Acı olanı, bu tutsaklık bile bile, isteye isteye gönül rızası ile gerçekleşmektedir (Abuzar, 2017: 85).

Sosyal bilişsel öğrenme kuramı, insanların esas olarak çevrelerini gözlemleyerek öğrendiklerini ileri sürmektedir. İnsanların değerleri, düşünme şekli ve davranış kalıpları hakkında önemli miktarda bilgi özellikle medyadaki sembolik ortamdan model alınarak öğrenilmektedir. Medyada yer alan temsiller, bireylerin gözlemleyeceği, taklit edeceği ve kendisiyle özdeşleştireceği birer sembolik modeldir. Sembolik modellerin sosyal öğrenme sürecindeki önemli etkilerinden biri, kimlik özelliklerinin şekillenmesinde yaşanmaktadır. Medya temsilleri üzerinden iletilen kod ve simgeler toplumsal belleğe yerleşmekte ve bireylerin kimliklerinin şekillenmesinde etkili olmaktadır. Medyada belli kimlik özelliklerinin, davranış kalıplarının, değer yargılarının ve yaşam biçimlerinin ön plana çıkarılmasıyla, o modellerin sahip olduğu özelliklere ilişkin genel bir kabul ve özlem duygusu yaratılmakta, toplumun bireylerden, bireylerin de kendilerinden beklentileri şekillendirilmektedir. Bunun sonucunda, bireylerin yaşamlarını anlamlandırma,

kendilerini tanımlama ve gerçekleştirme biçimleri, bireysel hedefleri, zevk, arzu, düş kırıklığı ve özlemleri, anlam dünyası, dolayısıyla kişisel kimliklerinin birçok bileşeni medyadaki sembolik modellerin kimlik özellikleriyle uyumlu olarak şekillenmektedir. Bu ise, Hall'un medya temsillerinin yansıtmaktan çok inşa edici nitelikte olduğu yönündeki savını doğrulamaktadır (Çoştu, 2009: 133).

Sosyalizasyon yalnızca bireyler arasında yaşanan bir süreç değildir. Aralarında aile, akran grubu, din, spor ve okulun da bulunduğu pek çok toplumsal kurum toplumsallaşma sürecini etkiler (Andersen & Taylor, 2013: 74). Bir sosyalizasyon aracı olarak medya aynı zamanda kişisel kimliğin şekillenmesinde de etki gücüne sahip olduğun söylenebilir. Andersen ve Taylor'ın ifadesiyle, "diğer bütün iletişim araçları bir tarafa bırakılsa bile tek başına televizyonun değerlerimiz, toplumu nasıl gördüğümüz, kendimize ilişkin isteklerimiz ve diğerleriyle ilişkilerimiz üzerindeki etkisi son derece büyüktür" (Andersen & Taylor, 2013: 75). Dahası, medya içeriklerinin çeşitliliğinde ve günlük tüketim süresinde yaşanan artışla birlikte medyanın toplumsallaşma sürecindeki etkisi diğer toplumsallaşma ajanlarını geride bırakacak şekilde giderek artmaktadır (Çoştu, 2009: 134).

Günümüzde sinema sektörü giderek büyümektedir. Bu büyüme ile birlikte sinemanın toplumsal işlevleri de giderek artmaktadır. Bunlardan en önemli ve öncelikli olanı, sinemanın bilgi aktarmada kullanılmasıdır. Sinema, bireylere, günlük hayatlarında karşılaşacakları olaylara yaratıcı bir tarzda cevap vermeyi öğretebilmektedir. Kitap veya oyunun katkısından çok daha fazlasını, insan hayatındaki ümidin, cesaretin, sevginin, sadakatin, kaybetmenin, korkunun, kısaca tüm ilişkilerin anlamını çok geniş bir ilişkiler ve manalar ağı içinde verebilmektedir (Paquette, 2003).

Dolayısıyla filmlerde ortaya konulan problemler bireyde bir bakış açısı oluşturabilmektedir. Hikâyeler, destanlar ve mitoslar gibi eski eserlerin işlevlerinden çok daha önemlisini çok daha etkili bir şekilde, günümüzde yaşadığımız karmaşık hayatı incelemeyi, anlamlandırmayı ve neticede hem bireysel hem de toplumsal bir bakış açısı oluşturmayı sağlamaktadır. Kişisel olarak olgular karşısında nasıl davranılması gerektiğini, somut tutum ve davranış örnekleriyle açıklamaktadırlar.

İnsanlar arasındaki önyargıları kırabilmekte, kesimlerin veya nesillerin birbirini anlamasını sağlayabilmektedir (Wilson, 2002).

Medya unsurları üzerinden toplumu ilgilendiren bütün konularla ilgi davranış kalıpları açık bir biçimde ifade edilebilmektedir. Geniş kitlelere ulaşmak açısından televizyon dizileri son derece etkin olmaktadır. Hasan Hüseyin Taylan, televizyonun yaşam tarzı üzerindeki sosyalizasyonunu şu şekilde dile getirmektedir:

> Günümüzde artık televizyon yaşam tarzımızı belirleyen, duygu, düşünce ve algılarımızı yönlendiren, tutum, değer ve davranışlarımızı etkileyen önemli bir güç haline gelmiştir. En önemli etkisi de artık televizyonun merkez olduğu hanelerde doğan çocuklar için aile, okul gibi önemli toplumsallaştırıcı kurumların yanında en önemli toplumsallaştırma aracı olmuştur (Taylan, 2011).

Medyanın unsurlarından biri olan sinema filmleri ise, “hem görsel hem de işitsel olarak yoğun bilgi içermek ve aktarmak olanağının yanı sıra, bu bilgilerin derin manalarını da sinema sanatı sayesinde izleyiciye iletebilmektedir” (Birkök, 2008). Sinema filmleri üzerinden topluma aktarılmak istenen bilgiler görüntü yardımıyla metinlere göre daha kısa sürede aktarılabilir ve kalıcılığı yakalanabilir. Bu sebeple sinema filmleri, sadece kültürel aktarım aracı olarak düşünülmemelidir. “Kendi başına bir öğretim ve eğitim unsuru olarak görülmelidir” (Birkök, 2008).

Mehmet Cüneyt Birkök, sinema filmlerin sosyalizasyon açısından nitelik itibariyle iki önemli işlevinin bulunduğunu belirtmektedir. Bunlardan birincisi teknik olarak bir filmin görüntü, hareket ve ses unsurlarının bir arada kullanılabilmesiyle çok büyük miktarlarda bilginin aktarılabilmesine olanak vermesidir. Kıyaslayarak ifade etmek gerekirse, birkaç saatlik bir filmde bulunan görsel ve işitsel tüm unsurların tümünün yazılı bir metin olarak kaydedilebilmesi, hele izleyiciye aktarılabilmesi, neredeyse imkânsızdır. Ses veya duygu gibi soyut manaların aynı şekilde yazılı olarak algılanabilmesi ise tamamen imkânsızdır. Bu gibi olguların nakli için sinema filmleri zaten en yaygın ve etkin bir araçtır. Filmlerin toplumsallaştırma bakımından ikinci önemli özelliği ise, sinemanın kendisinin bir sanat olması, başka bir deyişle, sosyal olguların ve düşüncelerin gerçek manaları ile duyguları aktarabilecek bir nitelikte olmasıdır. Bu özellik, elbette sinemanın diğer her tür işlevinden daha önemlidir. Bir ders kitabındaki herhangi bir metinde anlatılan bir sosyal normu, bir film sahnesinde olabileceği kadar öğrenciye anlatılabilmesi ve bundan çok daha önemlisi,

hissettirebilmesi ve öğretebilmesi mümkün değildir. Kısaca filmler, soyut bilgileri ilgili tüm unsurlarıyla bir bütünlük içinde eksiksiz olarak canlandırabilmekte veya gerçek bir hayata dönüştürebilmektedir (Birkök, 2008).

Sinema ve toplum arasında karşılıklı faydacı bir ilişki vardır. Sinemanın insanı ve toplumu konu edinmesinin doğal bir sonucu olarak sinema-toplum ilişkileri hem toplumlar hem de toplum bilimleri açısından önemli bir noktadayken toplumun sinemadan etkilenme durumu, meseleyi daha kritik bir eşiğe getirmektedir (Yalanız, 2018: 142).

Sinema bir yönüyle çekildiği dönemin özelliklerini yansıtırken diğer taraftan da toplumlar arası etkileşimi ve kültür devinimini sağlamaktadır. Toplumların kılık-kıyafet, kullandığı kelimeler, ahlaki edinimler, günlük alışkanlıklar ve refleksler gibi unsurlarını doğrudan etkileyebilmektedir. Hatta güçlü kurgu ve gerçekçi sahneleriyle insanların ve toplumların karakterlerini şekillendirebilmektedir. Olumlu kullanımına karşın bugün filmlerin etkisiyle işlenen kabahat ve yüz kızartıcı suçların varlığı da bilimsel bir veri olarak önümüzde durmaktadır (Yalanız, 2018: 142).

Akademik olarak sinema sosyolojisi alanında, üzerinde tekit edilen en temel olgulardan biri de, sinema-toplum ilişkisi arasındaki korelasyonun oldukça yüksek oluşudur. Sinema, toplumun aynası olma vazifesini o kadar çarpıcı biçimde yerine getirir ki bir filme bakarak o filmin çekildiği dönemin ve toplumun birçok ayrıntısı görülebilir ve aynı şekilde bir toplumsal yapıdan ne tür filmler çıkabileceği tahmin edilebilir (Kutay, 2011: 15).

Felsefe, psikoloji, antropoloji, edebiyat, sanat, ahlak gibi insanı ve toplumu tanımlayan alanlarda da sinemayla karşılıklı etkileşimin varlığını görmek gayet mümkündür. Bu yönüyle sadece sosyolojinin değil, sosyolojinin bağlantılı ve alt dalları olan alanların sinemayla olan ilişkileri de sinema-toplum bağlamında kayda değerdir. Dolayısıyla bir kurguya dayanan sinemanın vermek istediğinden öte, pek çok veriyi de içinde barındırdığı gözlemlenebilir (Yüksel, 2015: 172).

Kitle iletişim aracı olması bakımından ise sinemanın toplum üzerinde ciddi bir algısı vardır. Gençler üzerinde yapılan çalışmalarda, kendilerini etkileyen en önemli kurumun hangisi olduğu sorulduğunda, ilk sırada olan aileden sonra medyanın ve

daha sonra da eğitim kurumlarının geldiği saptanmıştır. Bu da göstermektedir ki kitle iletişim araçlarının bugün gençlik üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda eğitimden önce gelmektedir. Kitle iletişim araçlarının eğitim kurumları üzerindeki etkisi de göz önüne alındığında bu araçların ne derece ön plana çıktığı ve kullanıldığı açık bir şekilde görülmektedir (Kocadaş, 2004).

Sinemanın toplum üzerindeki bu algısı “diğer sanatlarla kıyaslandığında yalnızca bir şeyi ya da birini temsil etmekten öteye geçerek özellikle toplumsal bir algı unsuru olarak da kullanıldığı” (Yetişkin, 2010) ifade edilmektedir. Bu yönüyle sinema filmlerinin toplum algısının istendik yönde ilerlemesi üzerinde etkin rol sahibi olduğu düşünülmektedir.

Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Hüdaverdi Yavuz’un yönetmenliğini yaptığı “Eşrefpaşalılar” (2010) filminin toplumsal bir algı unsuru olarak kullanılan din sorununa değindiği söylenebilir. İzmir’in kabadayıları ile Eşrefpaşa semtinden İstanbul’a göç eden insanların, mahalleye atanan bir ‘Din Adam’ının önderliği ile değişimin anlatıldığı “Eşrefpaşalılar” filminin, dinin toplumsallaşma üzerindeki etkisine değindiği görülmektedir.

İzmir Eşrefpaşa’dan gelip İstanbul’a yerleşmiş iki dosttan biri olan Tayyar, güç ve iktidar tutkusu ile büyük bir mafya lideri olurken; Davut, küçük mahallesinde namusuyla kahvesini işletmektedir. İkisi de aynı kadını sevmiştir fakat Madam Eleni Davut’u sevmesine rağmen Tayyar ile evlenmek zorunda kalmıştır. Bir de kızı Duygu dünyaya gelir. Fakat Tayyar, Madam’ın gönlünün Davut’ta olduğunu bildiğinden bunu sindiremeyip kızı ile birlikte Madam’ı ortada bırakır. Tayyar bir şekilde intikam alacaktır ve bunu Davut’un evlatlığı Nusret’i kendi yoluna çekerek yapacaktır. Mahalle kabadayısı Nusret ise bir tarafta sevdiği kız olan Duygu ve mahallenin insanları; diğer tarafta ise para ve saltanat arasında kalır. Bu iki dünya arasında bocalarken mahallenin metruk camisine bir Hoca tayin olur ve olayların seyri değişmeye başlar.

Hoca mahalleye geldiğinde Nusret hapisten çıkmak için gün saymaktadır. Hoca ilkin sivil polis zannedildiği için mahallede hoş karşılanmaz. Ancak çok geçmeden durum anlaşılır fakat bu kez de mahalleli şaşkındır. Çünkü yirmi yıldır camilerine

hoca gelmemiştir. Cami avlusu esrar kaçakçılarının zulası, caminin içi ise mahallenin namlı hırsızı Skoda'nın deposu haline getirilmiştir. Hoca ilkin cami avlusuna gömülmüş olan esrarı yakmakla işe girişir. Fakat esrar aslında Nusret'e, dolayısıyla Tayyar'a aittir. Hapisten çıkan Nusret Hoca'ya düşman olur. Mahallenin sözü en çok dinlenen kimsesi olan Davut, gönülden bir yakınlık kurmaya başladığı Hoca'ya kimsenin el sürmesine izin vermez. Nusret'le Davut'un arası açılır. Tayyar Nusret'i iyice kendi safına çekmeye başlar. Fakat işin içine aşk girer. Duygu karanlık işlere bulaşmasını istemediği Nusret'e söz geçiremeyince intihara kalkışır. Bunu öğrenen Nusret de intihar etmeyi dener. Her ikisi de kurtarılır. Hastanede yeniden hayata tutunurlar. Nusret'le Hoca'nın arasındaki buzlar erir. Tayyar Davut'u aralarındaki hesabı görmek için kapışmaya çağırır. Kapışmada Tayyar'ı bıçağın altına yatıran Davut buna değmeyeceği için onu öldürmekten vazgeçer. Fakat Tayyar, Davut'u sırtından vurarak öldürür. Hoca metruk camiyi pırıl pırıl bir hale getirmiştir. Caminin artık cemaati de vardır. Hoca yaşanan acı olaylardan dolayı mahalleden ayrılmak ister. Fakat Nusret buna müsaade etmez. Hoca ile mahalleli arasında bir gönül bağı kurulmuştur (Aksoy, 2010: 128).

"Eşrefpaşalılar" filminde, her türlü kötülüğün meskeni haline gelen kenar bir mahallenin camisine ataması yapılan bir din görevlisinin esrar kaçakçılığı, adam öldürme ve hırsızlığın meskeni haline gelen bir kenar mahalle halkının güvenlerini ve sevgilerini nasıl kazandığı anlatılmaktadır. Yönetmen, filmde din adamı karakteri olan "Hoca'yı" ideal bir karakterde kompoze etmiştir. Bu nedenle filmde mahallenin meskenleri tarafından sadece "Hoca" adıyla bilinmektedir. Filmde hoca karakterinin ismi yoktur. Yönetmenin filmin mesajını doğrudan olarak din adamı tipolojisi üzerinden verdiği görülmektedir. Ahmet Aksoy, filmdeki "Hoca" imajını şu şekilde ifade etmektedir:

> Hoca karakteri, yanında kitap dolu bir çantası olan ve başka da hiçbir şeyi olmayan bir karakterdedir. Saçı başı düzgün, kısa bıyıklı, sakalsız, giyimi son derece sadece, konuşması nazikçe ve entelektüel biri olduğu her halinden anlaşılmaktadır. Birkaç kez ölümle tehdit edilmesine rağmen hoca, cesaretinden ödün vermemiş, tehditlere soğukkanlı bir biçimde "Allah büyüktür" cevabını vermiştir. Hoca karakterinin mahallede bir evi yoktur, camide kalmayı tercih etmektedir. Hoca filmde yalnızken ya kitap okurken ya da camide namaz kılıp dua ederken görülmektedir. Sık sık mahallenin kahvesine gider, insanlarla orada sohbet eder. Sohbet halkası da gün geçtikçe büyümektedir. Hoca böylelikle mahallelinin sevgi ve saygısı kazanır. Bunun yanında Himayesine aldığı Abdullah ile birlikte mahallede futbol oynayan çocuklarla birlikte de top oynar. Maçın bitiminde ise çocukları kahveye getirip herkese gazoz

ısmarlar. Böylelikle çocukların gönlünü de kazanan Hoca, çocukların derslerine yardımcı olur ve kötü alışkanlıklardan uzak tutmak için onlara ders verir. Dersin birinde Mehmet Akif'ten bahsettiği görülür. Bu durum Hoca'nın dini konularının yanında diğer meselelerde de birikim sahibi bir tip olarak görülmektedir (Aksoy, 2010: 129).

İnsanların katledildiği, hırsızlığın serbest olduğu, uyuşturucu ticaretinin yaygın olduğu, kumar, zina ve içkiden geçilemeyen Eşrefpaşalılar Mahalle'sinde hoca karakteri üzerinden bir dönüşümün yaşandığı görülmektedir. Aksoy bu konuda düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

> Hoca, Cuma namazlarının bile kılınmadığı bir mahallede bir cemaat meydana getirmeye muvaffak olmuş, hırsız bir kimseyi hırsızlıktan vazgeçmeye ikna etmiş, bir mafya tetikçisi olmaya doğru hızla yaklaşan Nusret'i yolundan çevirmeyi başarmış biri olarak filmin merkezinde duran bir mesaj kahramanıdır. Davranışları ve duruşuyla verdiği mesajlar zaman zaman sözlü mesajlarla da desteklenmektedir. Nusret intihar girişiminden sonra, hastaneden çıkar ve Hoca ile yürüyerek caminin avlusuna gelir. Hoca'ya; "Bu yaşa kadar bir kez alnımız secdeye değmedi, sence affeder mi Hoca?" diye sorar. Hoca: "Davut Ağa'yı kaç kez üzdün de seni affetti?" Nusret: "Belki yüz kez, iki yüz kez…" Hoca: "Onun kalbine bu merhameti koyan, kendisi affetmez mi?" diye karşılık vererek, İslam inancında Tövbe etmenin ve Allah'tan asla ümit kesmemenin önemini vurgular (Aksoy, 2010: 130).

'Eşrefpaşalılar' filmindeki "Hoca" karakterinin, ideal bir dindar tip olarak tasarlanmış olarak dikkat çekmekte olduğu görülmektedir. Hoca tipi üzerinden Eşrefpaşalılar Mahallesi sakinlerinin eski alışkanlıklarını terk edip dönüşüm yaşadıkları ifade edilebilir.

Nihayetinde sinema üretiminin de toplumdan kaynaklandığını ve etkilerinin de topluma geri döndüğünü ifade eden Merve Bayrakçı, bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

> İçinde insan geçen, insanı konu edinen her şey tıpkı diğer canlı varlıklar gibi, kaynaklandığı doğayı beslemekle yükümlüdür. Elbette ki sanatların tümü insanı konu edindiği sürece ilgi çekecek ve kitleleri etkileyecek kudrete sahiptir. Ancak sinemanın elinde bulundurduğu görselliğin ve bilinçaltıyla direk iletişime geçebilmenin gücü diğer tüm sanatların üzerindedir. Genel anlamda sinemanın gelişim tarihi incelendiğinde bu etki gücünün dünyanın çok önemli tarihsel süreçlerinde, toplumların kaderini belirleyecek pek çok konu için, insanların yönlendirilmesi amacıyla siyasi güçler tarafından da kullanıldığı görülecektir. Bunun en önemli örneği İkinci Dünya Savaşı sırasında cephe gerisindeki ideolojik savaşın devamı için, radyo ve sinemanın kullanılışıdır. Taraflar sivil halk kitlelerini savaşa dâhil edebilmek amacıyla kendi ideolojini yücelten ve kişileri etki altında bırakabilecek çalışmalar yapmışlardır. Savaşın iki önemli tarafı olan Almanya ve Rusya bu konuda yarışır hale gelmişler; almanlar Bismarck üzerinden kahramanlık filmleri ile halkı yönlendirirken, Sovyet sineması da Rus tarihinin kahramanlarını yücelten ve vatan bilincini güçlendiren filmleri halka sunmuşlardır. Bu sayede savaş hem cephe de hem cephe gerisinde yürütülmüş, liderler

> halklarını istedikleri şekilde yönlendirip otoritelerini sağlamlaştırmışlardır. İkinci dünya savaşını takip eden yıllarda ise 'Yeni Dünya' düzeni otururken ve dengeler bugünkü haline yavaş yavaş yaklaşırken soğuk savaş dönemiyle birlikte özellikle Amerika müzik ve sinemayı ideolojik savaşın yeni materyalleri haline getirmiştir. Günümüzde dünya sinema endüstrisinin en önemli kilometre taşı kabul edilen Hollywood'un yapımlarının halen çok büyük kitleleri etkileyebilme, yönlendirebilme gücüne sahip olması üzerine tartışmalar sürmektedir. Konusu edilen tarihi örnekler sinemanın çeşitli otoritelerin yönlendirmesi ya da sanatçıların bireysel inisiyatifi doğrultusunda toplumu yönlendirmesi üzerinedir. Bunun tam tersi özellikle her toplumun toplumsal sineması incelendiğinde açıkça ortaya çıkmaktadır (Bayrakçı, 2017: 01).

Sinema duyguların dışavurumunu en sağlıklı ve doğal yöntemle yapmanın yöntemidir. Her sanat gibi hayal gücüne dayanır elbette ancak gözlemin ve düşünce dünyasının sinemaya kaynaklığı da yadsınamaz. Bireyin düşünceleri sinemayı etkiliyorsa, toplum hayatı birinci elden sinemayla etkileşim içinde demektir. Bireyin bilim insanı objektifliğine sahip olduğunda bile toplumundan etkilenmemesi mümkün değildir. Hele ki sanatçı karakterindeki üreten insanın toplumundaki iyi güzel, ya da aksayan yönleri belirtmeden durması söz konusu olamaz. Özellikle gelişmekte olan toplumların, yerleşmekte olan düzenlerindeki tüm eksik ve gedikler sinemanın gücüyle eleştirilir, çözümlenmeye çalışılır. Bu da demek olur ki, hem ilk verilen örneklerden hem de bölgesel anlamda toplumların sinemayı etkileyişinden dem vurularak şunu söyleyebiliriz: Sinema ve toplum birbirlerini yaşatırlar. Elbette ki her güç için söylenen "Kontrolsüz güç, güç değildir." Tümcesi sanatın her dalı için de geçerlidir. Yeni Dünyanın gittiği yer, ülkelerin politikaları, dünyanın genel sorunları düşünüldüğünde, insanın içinden geçen her etkin güç gibi, sinemanın da doğru ellerde, doğru amaçlar için kullanılmasını dilemektir. Unutulmamalıdır ki Einstein Atomu keşfettiğinde, onun milyonlarca insanın ölümüne sebep olabilecek bir kitle imha silahına dönüşebileceğini tahmin etmemişti (Bayrakçı, 2017: 02).

Sinemanın toplumsal yaşantıyla maddi-manevi bir bağ içerisine girmesinden bir süre sonra toplum kitleleri üzerinde önemli derecede bir etkiye sahip olduğu anlaşılmış ve kitleler üzerinde propaganda vasıtası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sinema icadının Türk toplumunun yaşamında hızla derinleşen etki boyutunu fark eden Mustafa Kemal Atatürk de, 'Sinema dünyanın ilerleyen safhasında dönüm noktalarından biri olacağını, basit bir eğlence aracı olarak görülen sinemanın, bir çeyrek asrı doldurmadan dünyanın çehresini değiştireceğini' ifade etmiştir. Tek bir kültür ve birleşik bir dünyanın alt yapısını hazırlamak bakımından sinemanın toplumlar üzerinde yarattığı psikolojik, sosyolojik, maddi ve manevi baskıyı,

sinemanın deha biçilmez gücünü görmezden gelinmemesi gerektiğini vurgulamıştır (Yenen, 2011).

Günümüz modern Türkiye'sinde bireyin her anını hüküm altına alan ve toplumun sosyolojik dokusunun oluşumunun psikolojik alt tabakasını etkisi altına alan sinema; her hanede nerdeyse bulunması olmazsa olmazlardan olarak kabul edilen televizyon vasıtasıyla Türk toplumunu etkileyen birçok fonksiyonla, siyaset, spor, haber, magazin vb. gibi durumlarla karşımızda durmaktadır. Dolayısıyla sinemanın, toplumları kültürel olarak şekillenmesinde, tek tip toplum var kılma, köylü-şehirli sosyolojik kavramların yeni bir anlam kazanmasında da büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.

Ülkemizde kitap okuma oranı ve merak edilen bir mevzunun araştırılma oranının film izleme oranıyla kıyaslandığında, film seyretmenin okumaya-araştırmaya oranla daha az bir çaba gerektirmesinden dolayı daha yüksek seviyede olduğu görülür ve film izleme olgusunun daha geniş kitlelere ulaşması daha kolay olmaktadır. Dolaysısıyla düşünceleri açıklayıp yaymakta, nasıl düşünülmesi ve nasıl davranılması gerektiğini dayatmada ve toplumları etkilemede sinema olgusunun önemli bir rolü olduğu aşikârdır. Filmler vasıtasıyla başka inanç, düşünce ve kültürdeki bireylerin hayatlarıyla özdeşleşebilme imkânını bizlere sunan sinema sanatı, bu imkân neticesinde de birbirine son derece tezat inançlarla, düşüncelerle, davranışlarla duygudaşlık kurdurabilir ve farkında olmadan kendimizden beklenilmeyen davranışları uygulamaya geçirme ve olay hakkında dini değerlerimize uymayan reaksiyonlara muhal verebilmektedir. Kısaca, sinemanın bireylerin gerçek dünyalarıyla sinema filmlerinin dünyalarıyla olan aradaki etkileşim kapasitesini arttırmada önemli bir etken olduğu görülmektedir.

Seyirci ve sinema ilişkisini, sinemanın yansıtıcı, şekillendirici işlevlerini, sinema, din ve Türk toplum ilişkilerini Türk Sinema filmleri üzerinden çözümlemeyi öncelemektedir. Sinemada dinin film yapıtlarında farkında olduğumuzdan çok daha geniş bir alanda çok büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Türkiye toplumunun kameranın gözünden gelen yansımalar, düşünceler, davranışlar aracılığıyla kendisini tanıdığını, şekillendirdiğini belirtmekte fayda olduğu

düşünülmekte ve bu durumun bireyin öz değerlerini başkalaştıracak seviyede etki yaratabilecek nitelikte olduğu kabul edilmektedir.

Günümüzde sinema ve televizyonun Türkiye'nin gerçeği olduğunu varsayabiliriz. Türk toplumu kendisini sinema ve televizyon aracılığıyla görmekte, tanımakta ve görülene-duyulana göre konumu, hayatının yaşayış tarzını, yemesini-içmesini, fikir-duygularını, maddi-manevi dünyasını şekillendirmektedir. Türk toplumu geneli çağdaş modern Türk aktrislerine, yıldızlar üzerinden, sinema-televizyona yansıtılan anlamlar-imajlar, basmakalıp önlerine hazır sunulan karakterler öncülüğünde, dini hayatı anlama ve yorumlama biçimi gibi birey hayatını çepeçevre saran her konuda nasıl düşünülmesi, nasıl inanılması, nasıl davranılması gerektiği konusunda öne çıkarılan tiplemelere etki edici niteliği kazandırıldığı görülmektedir.

Bugün sinema, bir eğlenme, boş vakit geçirme aracı olmaktan öte, teorik, pratik ve bilincin altyapı temellendirmesini yapabilecek toplumları istenilen yönde sürükleme aracı haline gelmiştir. Bu aracın planlanmasından, senaryosuna, kurgusuna, montajına ve yapımına kadar gözetilen ve ulaşılması istenilen belli hedefler doğrultusunda yapıldığı ve milyon dolarlardan kaçınılmadığı bilinmektedir.

Sonuç olarak küreselleşen atmosferde küresel bir ağ vasıtası olarak kabul edilen sinema üzerinden, insanları dünyevi arzu ve zevklerle geçici bir süreliğine tatmin etmeye yönelik faaliyetler, bilinç aşılamaları ve dine ihtiyaç duyulmadan yaşama olgusu kazandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Her ne kadar insanın dinî ve dünyası arasındaki bağları ve değerleri kuvvetlendirmeye yönelik film çalışmaları yapıldığı kabul edilse bile; insanı manevi değerlerden uzaklaştırıp dünyevileştiren film çalışmaları, bireyi Allah ile bağını kuvvetlendiren, din olgusunu bireyde kalıcı hale getiren film çalışmalarını karanlık bir gölgede bırakmakta ve görünür olmaktan uzak kılmaktadır. Sinema terapi vasıtasıyla bireyin istenilen iç görüyü kazanmasında ve filmlerin metaforlar olarak kullanılarak bireyin zihin dünyasında yeni değerler ve anlayışlar geliştirilmesinde sinema filmlerinin önemli bir rol üstlendiği görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Türk sinemasında din olgusunun kullanıldığı tespit edilmiş filmler etrafında yoğunlaşmak suretiyle bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde dinin toplumun üzerindeki etkisi incelenmeye çalışılmıştır.

Bir filmi veya diziyi seyrederken izleyici genellikle insan psikolojisinin doğal bir temayülü olarak filmin olumlu tipleriyle özdeşlik kurar. Bu durumun tam zıddı olarak da izleyici, filmin olumsuz tipleriyle de bir başkalık durumunu yaşar. Olumlu tipler izleyicinin gözünde film boyunca değer kazanırken, olumsuz tipler ise film boyunca daima değer kaybına uğrarlar.

Sinema, yönetmenin tercih ettiği imgeyi izleyicilere sunmaktadır. Dolayısıyla izleyicinin tahayyül etme imkânını ortadan kaldırmaktadır. İzleyiciye sunulan ya da sunulmak istenen her ne ise o gösterilmektedir. Buna göre, sinema perdesine ve televizyon ekranına aksetmekte olan imge seyircileri doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla seyirci, sinema perdesi ve televizyon ekranına yansıtılan imgenin peşinden gitmektedir. Film ve dizideki karakterlerin kimlikleriyle özdeşleşmekte veyahut yabancılaşmaktadır.

Çalışmanın sonucunda Türk sinema filmlerinde ve dizilerinde önemli bir yer tutan din olgusunun, Türk sinemasının dine bakışı konusunda önemli veriler sunduğu anlaşılmıştır. Araştırmamızda, örneklem almış olduğumuz Türk sinemasında dinin kullanıldığı filmler etrafında yoğunlaşmak suretiyle bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır.

Yaptığımız araştırma göstermiştir ki; din olgusunun seçilen Türk Sineması filmlerinde ele alınışı filmlerin yapıldığı dönemlere ve yönetmen-senaristin bağlı olduğu sinema akımlarına göre farklılık göstermektedir. Söz konusu filmlerin yapıldığı dönemin ideolojik yapılanmaları ve yaklaşımlarının, din olgusunun oluşturulma sürecinde etkin rol oynadığı kanaati oluşmuştur.

Masum gözüktüğü varsayılan birçok Türk filmi ve dizisinde gündeme getirilen dini rollerin olumsuz olarak takdim edilmesi, izleyiciyi dini değerlerden uzaklaştıracak imajlara yol açmakta olduğu görülmektedir. Bununla birlikte film, dizi veya televizyon ekranlarında kontrolsüz bir şekilde olumsuz dini söylemlerle ve dindar tiplerle karşılaşan seyircilerin dini algılarında olumsuz imajların meydana gelmesine yol açtığı düşünülmektedir. Bu durum batı menşeili film ve dizilerde Müslümanları terörist olarak takdim eden ve aşağılayan yapımların gösterime girmesi, kültür emperyalizmi bağlamında değerlendirildiğinde anlaşılır gözükmektedir.

Ancak bununla birlikte yerli yapım filmlerde ele alınan din imajı, yabancı yapım filmlerdeki dine yaklaşımı aratmayacak niteliktedir. Çünkü dini ele alan filmlerin birçoğunda dindar bireye olumsuz işleri yakıştıran bir yaklaşım sergilenmektedir. Dinin sadece kırsal kesimlere ait olduğu izlenimini uyandıracak tarzda şehre göçenlerin dindar kimliklerinden sıyrılarak modern hayat tarzına bürünmeleri sonucunda cehaletten kurtulmalarının mümkün olduğu imajı perdeye yansıtılmaktadır. Ayrıca aydın ve zengin karakterler dini dikkate almayan bir pozisyonda takdim edilmesine karşın dindar karakterler hayattan kopuk ve toplum dışı rollerle perdeye yansıtılmıştır

Bu bağlamda Türk sinemasında dinin olumlu yansımalarına ve olumlu din adamı tiplemelerine de rastlamak mümkündür. Dini bu tarzda ele alan film sayısı az olmakla beraber İsmail Güneş'in yönetmenliğini yaptığı 'The İmam' filmi birçok açıdan farklı bir din imajını ve din adamı tiplemesini perdeye taşımıştır. Güneş, bu filminde dinin ve din adamı karakterlerinin toplumun bir parçası olduğunu ortaya koymuştur. Bu filmde din imajı toplumda farklı bir statüde çizilmemiştir. Din adamı karakteri toplumsal rolü olan 'imamlık' görevini yerine getirmenin yanında toplumdaki diğer bireyler gibi normal hayatına da devam etmektedir. Aynı şekilde

Halit Refiğ'in 'Bir Türk'e Gönül Verdim' filminde din, olumlu bir imajda ele alınmıştır. Refiğ bu filminde Batı kültürüyle yetişip Hristiyanlığı benimseyen bir kadının İslam'ı kabul etmesini anlatmaktadır. Refiğ, filmde Türk toplumunun ayrılmaz bir unsuru olarak kabul ettiği İslam dinine saygı çerçevesinde yaklaşmaktadır.

Türk sinemasının 2010'lu yıllarında ve sonrasında gösterime giren filmlere bakıldığında ise Türk sinemasında din meselesine bir yaklaşım farkının oluşmaya başladığı görülmüştür. Bu dönemde "Milli Sinema" akımına bağlı yönetmenlerin yanı sıra bağımsız bir kısım yönetmenlerin dini olumlu bir imajda filmlerinde ele aldıkları görülmektedir. Bununla birlikte din imajının geçmiş yıllardaki örneklerin aksine daha gerçekçi olarak ele alındığı görülmüştür.

Bu araştırmada, Türk sinemasında din olgusunu içerdiği düşüncesiyle seçilip incelemesi yapılan filmlerdeki din olgusu, film çözümleme yöntemi ile analiz edilerek şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Türk Sinemasında 1950-1990 yılları arasını kapsayan dönemde yapılan Muhsin Ertuğrul'un "Vurun Kahpeye", Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü", Yılmaz Güney'in "Umut", Ömer Lütfi Akad'ın "Gelin" ve Natuk Baytan'ın "Üç Kâğıtçı" filmleri, din imajını ve din adamı tipini olumsuz bir modelde sinema perdesine yansıttıkları gözlenmiştir. Söz konusu bu filmlerdeki din anlayışı ve dindar tiplerin davranışlarının, seyirciler açısından olumsuz model oluşturabilecek nitelikte ele alındığı görülmektedir. Bu olumsuz rol modelin dini ve ahlaki anlamda çeşitli olumsuzluklar içermektedir. Bu filmlerdeki din adamı karakterleri toplumsal değerlere yabancı, gözünü para hırsı bürümüş tipolojide resmedilmiştir. Söz konusu dini karakterlerin İslam'ı temsil etmekten uzak oluşları ve İslam'ın mesajlarına aykırı yaşantı sürdürmeleri sebebiyle, izleyiciler üzerinde olumsuz etkiler bırakabilecekleri sonucuna varılmıştır. Toplum arasında sevgi, saygı ve hoşgörünün oluşması ancak doğru bir rol modelin sunumuyla mümkün olabilmektedir. Türk Sinemasının anılan söz konusu örneklerinde gözlemlediğimiz din adamı tipleri doğru rol model olmaktan uzaktır.

Osman Fahir Seden'in yönetmenliğini yaptığı 'Hz. Ömer'in Adaleti' filminin ise, hem tarihi gerçekleri hem de doğru bir din anlayışını yansıtmaktan uzak olduğu görülmüştür. Genel olarak filmin, işlediği konuyu dönemin sosyolojisinden ayrı olarak ele aldığı, kopardığı görülmektedir. Filmin, mekân ve mizansen olarak dönemin sosyo-kültürel ve tarihsel olgusunu yakalamaktan yoksun olduğu tespit edilmiştir.

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı 'Bir Türk'e Gönül Verdim' filmi ve Yücel Çakmaklının 'Memleketim' filminde din imajının olumlu bir rol modelde sinema perdesine aksettiği görülmektedir.

Türk Sinemasının 1990'lı yıllarından sonraki dönemlerde din olgusunun ve din adamı tiplerinin ele alınışında bir değişim ve dönüşümün meydana geldiği tespit edilmiştir. Özellikle de 2000'li yıllardan sonra gösterime giren filmlerde dinin ve din adamı tiplerinin sinemada ele alınışı genelde olumlu bir imajda olduğu görülmektedir. Hüdaverdi Yavuz'un 'Eşrefpaşalılar' filmi ve İsmail Güneş'in 'The İmam' filmindeki din adamı karakterlerinin dine ve toplumsal değerlere uygun davranışlar sergileyen olumlu tipler olduğu tespit edilmiştir.

İncelediğimiz filmlerdeki olumsuz din imajı ve din adamı karakteri tiplerinin etki boyutunun filmlerin televizyonlarda tekrar tekrar yayımlanmaları ve internet ortamında hazır tutulmaları sebebiyle hızla artmakta olduğu görülmüştür. Bu tespitlerden hareketle şu önerileri dile getirmek mümkündür:

Türk sineması film senaryoları, dini karakterleri, mevcut dinin algılanma klişelerinden farklı bir biçimde ele alınarak, dinin öğretilerine uygun biçimde oluşturulmalıdır. Bununla birlikte senaryoların Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) ile Diyanet İşleri Başkanlığıyla eşgüdümlü çalışmalar yürütecek bir alt kurulun denetiminden geçirilmelidir.

KAYNAKÇA

Kitap:

Altan, Mehmet, *Kent Dindarlığı,* 6. baskı, İstanbul, Timaş Yayınları, 2011.

Alemdar, Korkmaz, Remzi Kaya, *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar*, Ankara, Savaş Yayınları, 1983.

Aslanyürek, Semir, *Senaryo Kuramı*, 4. baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2014.

Arslan, Mustafa, *Türk Popüler Dindarlığı*, Birinci Basım, İstanbul, Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, 2004.

Akyüz, Niyazi, İhsan Çapçıoğlu, *Ana Başlıklarıyla Din Sosyolojisi*, Ankara, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2008.

Akyüz, Niyazi, *Gecekondularda Dini Hayat ve Kentlileşme*, Ankara, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007.

Aksoy, Ahmet, *Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi*, 2010, Yüksek Lisans Tezi. Konya.

Akbulut, Hasan, *Kadına Melodram Yakışır –Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri-*, Birinci Basım, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2008.

Akser, Ali Murat, *Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim*, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.

Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, Phoenix Yay, 2005.

Abisel, Nilgün, *Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşünüyoruz?, Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, (Der.) Abisel-Onaran-Köker, Ankara T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

Ayça, Engin, *Yeşilçam'a Bakış, Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (Haz. Süleyma Murat Dinçer), İstanbul, Doruk Yayıncılık, 1996.

ANDERSEN, Margaret L. &TAYLOR, Howard F., *Sociology: The Essentials*. 7. Baskı. Belmont, CA: Wandsworth Cengage Learning, 2013.

Bardakoğlu, Ali, *Sanat, Spor, Eğlence*, TDV İlmihali, Cilt:2, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999.

Barrett & Braham, *Media, Knowledge and Power*, London: Routledge, 1995.

Beyoğlu, Süleyman. *Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler*, İstanbul, *Simurg: Kitap Kokusu*, c.1. 2009.

Büker, Seçil, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları,1985.

Best, Steven, Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2. baskı, 2011.

Bilgin, Nuri, *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi -Teknikler ve Örnek Çalışmalar-*, İstanbul, Siyasal Kitabevi, 2006.

Birand, M. Ali, Can Dündar ve Bülent Çaplı, *12 Mart İhtilali'nin Pençesinde Demokrasi*, 6. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, 2011.

Bryant, M. Darrol, *"Cinema, Religion and Popüler Culture" Religion in Film* (Editör. John May ve Michael Bird), The University of Tennesse Press Knoxville, 1982.

Bordwell, David, *Hollywood'un Film Dili*, çev. Zahit Atam, Yusuf Can Ekinci, Barış Tanyeri, İstanbul, Doruk Yayınları, 2016.

Çebi, Zafer. *1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar.* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.

Coşkun, Ali, *Sosyal Değişme, Kadın ve Din,* İstanbul, Rağbet Yayınları, 2011.

Coşkun Esin, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009

Corrigan, Timothy, *Film Eleştirisi El Kitabı*, (Çev. Ahmet Gürata), Birinci Baskı, Ankara, Dipnot Yayınları, 2008.

Castillo, L. C. The effect of analogy instruction on young children's metaphor comprehension. RoeperReview, 1998.

Cündioğlu, Dücane, 3. Basım, *Sinema ve Felsefe*, İstanbul, Kapı Yayınları, 2015.

Çelik, Celaleddin, *Geleneksel Şehir Dindarlığından Modern Kent Dindarlığına,* İstanbul, Hikmetevi Yayınları, 2013.

Çelik, Celalettin, *Şehirleşme ve Din*, Birinci Basım, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, , 2002.

Daldal, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Birinci Baskı, Homer Kitapevi, İstanbul, 2005.

Duverger, Maurice, *Sosyal Bilimlere Giriş*, Bilgi Yayınevi, Beşinci Basım, Ankara, (Çev. Ünsal Oskay), 1999.

Erdoğan, Mustafa, *Aydınlanma, Modernlik ve Liberalizm,* Ankara, Orion Kitabevi, 2006.

Esen, Şükran, *80'ler Türkiye'sinde Sinema,* 2. baskı, İstanbul, Beta Yayınları, 2000.

Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995.

Freud, Sigmund, *Uygarlığa Dair Hoşnutsuzluğumuz,* çev. Ferhat Jak İçöz, İstanbul, Kafka Yayınları, 2015.

Giddens, Anthony, *Modernite ve Bireysel Kimlik,* çev. Ümit Tatlıcan, 2. baskı, İstanbul, Say Yayınları, 2014.

Goodridge, Mike, *Yönetmenlik*, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 2013.

Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul, Turing Yayınları, 1991.

Güllük, İsmail, *İslam ve Sinema "Sinemanın Fıkıh Dili"*, 1. Baskı, İstanbul, Siyer Yayınları, 2016.

Günay, Nilüfer, *Kerime Nadir'in Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İnşası*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, İzmir, 2007.

Günenç, Halil, *"İslam'da Sinema ve Tiyatro", Görsel Sanatlar ve İslam*, İSAV Tartışmalı İlmi Toplantılar Dizisi, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2000.

Güllü, İsmail, *Gecekondulaşma, Gençlik ve Dindarlık –Kayseri Argıncık Örneği-*, Kayseri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Abdulvahap Taştan, E.Ü.S.B.E. Felsefe Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, 2010.

İbn Haldun, *Mukaddime,* haz. Süleyman Soylu, 5. baskı, İstanbul, Dergah Yayınları, 2007.

James, Watson ve Anne Hill, *A Dictionary of Communication and Media Studies*, Edvard Arnold Publishers, London, 2011.

Jenkins, Tricia, *CIA ve Hollywood*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Matbuat Yayın Grubu Yayınları, 2014.

Kaplan, Yusuf, *"Türk Sineması", Dünya Sinema Tarihi İçinde,* ed: G. Nowell-Smith, ç: A. Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003.

Karasar, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Dokuzuncu Baskı, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 1999.

Kaplan, Neşe, *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, İstanbul, Es Yayınları, 2004.

Kalkan, Faruk, *Sinema Toplumbilimi*, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1990.

Kellner, Douglas, Michael Ryan, *Politik Kamera*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.

Koncavar, Ayşe, *Türk Siyasal Sineması 1960-1990,* 1. Baskı, İstanbul, Pales Yayınları, 2017.

Kutay, U. *Sinema Politik Sosyo Semiyoloji Notları*. İstanbul: Es. Yayınları, 2011.

Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, 2. baskı, Ankara, Bilgesu Yayınları, 2014.

Lüleci, Yalçın, *Türk Sineması ve Din*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Din Psikolojisi Bilim Dalı), Danışman: Prof. Dr. Ali Köse, İstanbul, 2007

Maktav, Hilmi, *Kurandan Kurama İslami Sinema, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-İslamcılık-*, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 6. cilt, 2005.

MAYO, J. A. "Guidelines for teaching with analogies". ForTeachers of Introductory Psychology, 2008.

Menekşe, Ömer, *"Din ve Din Adamı İmajı", II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi,* Ankara, Diyanet İş. Bşk. Yay, 2004.

James, Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur,* Çeviren: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak yayıncılık 2002.

Odabaşı, Sefa, *20. Yüzyıl Başlarında Konya'nın Görünümü*, Konya, Konya Valiliği Yayınları, 1998.

Onaran, Âlim Şerif, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Okumuş, Ejder, *Toplumsal Değişme ve Din,* 4. baskı, İstanbul, İnsan Yayınları, 4. baskı, 2012.

Okumuş, Ejder, *Gösterişçi Dindarlık*, Birinci Basım, Pınar Yayınları, İstanbul, 2002.

Öngören, Mahmut Tali, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Ankara, Dayanışma Yayınları, 1982.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara, 2. Cilt, Kitle Yayınları, 1995.

Özsoy, Aydan, *Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi, Sinemada Anlatı ve Türler*, Ankara, Vadi Yayınları, 2004.

Özgüç, Agâh, *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul, Dünya Yayınları, 2005.

Özuyar, Ali, *Babıâli'de Sinema*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2004.

Özdalga, Elisabeth, *İslamcılığın Türkiye Seyri –Sosyolojik Bir Perspektif-*, (Çev. Gamze Türkoğlu) İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Özden, Zafer, *Film Eleştirisi- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, İkinci Baskı, 2004.

Öztürk, Serdar, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara, Elips Kitap, 2005.

Paquette, M., *Real life and reel life. Perspectives in Psychiatric Care*, 2003.

Tarkovski, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsun Ant, 3. basım, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2008.

Taylan, Hasan Hüseyin. *Televizyonla yetişmek*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları, 2011.

Tezcan, M., *Boş Zamanlar Sosyolojisi*, Ankara: Doğan Matbaası, 1977.

Tunalı, Dilek, *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram –Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde Yeşilçam Melodramına Bakış*, Ankara, Aşina Kitaplar Yayınları, 2006.

Türk, İbrahim, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleyişler*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001.

Topçuoğlu, Abdullah- Yasin Aktay, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm*, 2. baskı, Ankara, Vadi Yayınları, 1999.

Tosun, Necip, *Film Defteri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

Richard E.Dawson, Kenneth Prewitt ve Karen S. Dawson, *Political Socialization*, İkinci Baskı, Little, Brown and Company, Boston ve Toronto,1977.

Sarıbay, Ali Yaşar, *Global Toplumda Din ve Türkiye,* İstanbul, Everest Yayınları, 2004.

Subaşı, Necdet, *Gündelik Hayat ve Dinsellik,* İstanbul, İz Yayıncılık, 2004.

Tekin, Mustafa, *Kutsalın Serüveni,* 1. baskı, İstanbul, Açılım Kitap, 2003.

Uçakan, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977.

Ünal, Mehmet Süheyl, *Dinsel Bireycilik,* 1. baskı, İstanbul, Açılım Kitap, 2011.

Wollen, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam,* çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 2 baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

Wilson, R., *Be proud! Be brave! Be kind!* Teacher Librarian, 2002.

Velioğlu, Özgür, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması –Şamanizm, Gök-Tanrı, Animizm, Naturizm, Totemizm, İslamiyet Açısından-*, İstanbul, Es Yayınları, 2005.

Yaylagül, Levent, *1960-1970 Türk Sinemasında Düşünce Akımları, Sinemada Anlatı ve Türler*, Ankara, Vadi yay, 2004.

Yenen, İbrahim, *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011.

Yıldız, Engin, *Gecekondu Sineması*, Birinci Baskı, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

Yorulmaz, Bilal, *Popüler Filmlerde Din*, 1. Basım, İstanbul, İstanbul Tasarım Yayınları, 2016.

Zıllıoğlu, Merih, *Sinematografik Bilim-kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri*, Anadolu Üniversitesi A.Ö.F.Y, No.159, Eskişehir, 1986.

Makale:

Abuzar, Celil, "Televizyonun Aile Yapımız Üzerine Etkisi", *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (2017), S. 38.

Arslan, Ali, "Medyanın Birey, Toplum Ve Kültür Üzerine Etkileri", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, (2006).

Arınç, Cihat, "Teorisiz Film Pratiği, Felsefesiz Film Eleştirisi Olur mu*?", Anlayış Dergisi*, (Ağustos 2009).

Atam, Zahit, "Sosyolojik Bir Yaklaşım ya da Sinemamızın Kentsel Kültür Dönemi", *Tarih ve Toplum Dergisi*, (2002)C.38.

Birkök, Mehmet Cüneyt, “Bir toplumsallaştırma aracı olarak eğitimde alternatif medya kullanımı: Sinema filmleri”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C.5, (2008). S. 2.

BİLİS, A.E. “Popüler Televizyon Dizilerinden Muhteşem Yüzyıl Dizisi Örneğinde Tarihin Yapısökümü”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (2013), S. 45.

Bilgin, Vejdi, “Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* C.12, (2003), S..

Can, Akif, “İslam’ın Emrinde Sinema”, *Tohum Dergisi*, (Ekim 1967).

Çakmaklı, Yücel, “Milli Sinema İhtiyacı”, *Tohum Dergisi*, (Ağustos 1964).

Çelik, Celalettin, “*Kentsel Dindarlık –Kentlilik Tecrübelerinde Farklılaşan Dindarlıklar, Dindarlığın Sosyo-Psikolojisi”*, (Ed. Ünver Günay, Celalettin Çelik), Adana, Karahan Yayınları, Birinci Baskı, 2006.

COŞTU, Y, “Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 9, (2009), S. 3.

Demir, Özcan, Namık Çengen, “Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri”, *Kafkas Üniversitesi, e-Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi*, C. 2, (Nisan 2015), S. 1.

Durdu, Zafer, “Kimliğin Dönüşümü ve Kültürel Küreselleşme”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, C. 6, (2013),S. 7.

Evren, Burçak. “Yeşilçam ve İnanç Sineması”, *Antrakt Dergisi*, (Eylül 2003),S.72.

Erkan, Erol, “The İmam Sosyolojik Bir Analiz”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, (2014), S. 30.

Eftekharinasr, Fatemeh, “Hangisi Afyon?”, *Cinemascope Dergisi*, (Ekim 2008), S.21.

Gülendam, Ramazan, “Türk Romanında Din ve Din Adamına Bakış”, *Hece Dergisi*, (2002).

Kayıklık, Hasan, “Bireysel Dindarlığın Psikolojik Kaynakları”, *Dini Araştırmalar Dergisi*, C. 5, (2002), S.13.

Kasım, Atayeter, H. Deniz, “1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, (Eylül 2012), S. 4.

Kocadaş, B. “Kitle İletişim Araçları Eğitim İlişkisi”, *Din bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. IV, (2004).

Mehmedoğlu, Ali Ulvi, “Din, Dindarlık ve Değerler”, *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar Dönemi (2013), S. 3.

Özuyar, Ali, “Osmanlı’da Sinemaya Dair Sansür Notlar”, *Sinematürk Dergisi*, (Mayıs 2007), S.7.

Sarıcı, Necip, “Naci Bey’in Raporu’nu Sunuş”, *Sonsuzkare Dergisi*, (Ocak 2006).

Subaşı, Necdet, “Türk(iye) Dindarlığı: Yeni Tipolojiler”, *İslamiyat Dergisi*, C. 5, (Ekim Aralık 2002), S. 4.

Yalanız, Yusuf, “Sinemaya Konu Olan Eğitim Sistemlerinin Örgütsel ve Yönetsel Sorunları”, *TRT Akedemi Dergisi*, C. 3, (Ocak 2018), S. 5.

Vardar, Bülent, Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları”, *Sinamatürk Dergisi*, (15 Kasım 2006).

Yüksel, N. A, “Kültürel Bir Ürün Olarak Türkiye’de Sinema Filmlerinde Okul, Öğretmen ve Öğrenci Temsilleri”, *Global Media Journal TR Edition Dergisi*, (2015).

İnternet:

Uzkan,A.(06.08.2018).Toplumsallaşma http://www.on5yirmi5.com/yazar/aydinuzkan/185363/toplumsallasma.html adresinden edinilmiştir.

Tosun,Y.(07.08.2018).Theİmam Ve Mühendis https://www.yusuftosun.com/Yazar-ytosun-35.html

Gündüz, Ş. (24.07.201). Sonpeygamber. http://www.sonpeygamber.info/sinemada-dini-figurlerin-kullanimi adresinden edinilmiştir.

Glynn, S. M. (11.08.2018) Methods and strategies: Theteaching with analogies model.ScienceandChildren, http://www.coe.uga.edu/twa/PDF/Glynn_2007_article.pdf adresinden edinilmiştir.

Bayrakçı,M.(20.08.2018).SinemaveToplum, http://akademikperspektif.com/2012/10/03/sinema-ve-toplum/ adresinden edinilmiştir.

Bahadır, A. (18.08.2018). Çocukluk Dönemi Din Ve Değer Yapılanmasında TV Yayınlarının Olumsuz Etkileri Ve Çözüm Önerileri, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/184366 adresinden edinilmiştir.

Türk Dil Kurumu, (22. 08. 2018) http://www.tdk.gov.tr adresinden edinilmiştir.